MO DO MONUMENTA DOCUMENTA

Collana diretta da
Rosanna Cioffi

Comitato scientifico
Sergej Androsov, Riccardo Lattuada, José Maria Morillas Alcázar,
Alessandro Rovetta, Gianni Carlo Sciolla, Philippe Sénechal

ISBN 978-88-6026-021-3

© 2010 by Luciano Editore - Napoli
Via P. Francesco Denza, 7 - Napoli
Piazza S. Maria La Nova, 44 - Napoli
Tel./Fax 0815525472 - 0815521597 - 0815538888
http://www.lucianoeditore.net
e-mail: editoreluciano@libero.it
info@lucianoeditore.net

NADIA BARRELLA

LA FORMA DELLE IDEE

FERMENTI EUROPEI E MEMORIA FAMILIARE NEL MUSEO FILANGIERI DI NAPOLI

LUCIANO EDITORE

Riprendere, dopo molti anni, percorsi giovanili di ricerca non è facile. Si teme, innanzitutto, di poter sembrare ripetitivi o di non essere sostanzialmente in grado di aggiungere nuovi contributi ad un problema che, nelle sue linee generali, si può considerare già delineato. Nascono poi perplessità sulle motivazioni reali della scelta e ci si chiede, inevitabilmente, se non si stia caricando un certo argomento di particolari valenze perché ad esso legati anche da un affetto particolare. Il mettersi in dubbio, però, serve. Consente di valutare la molteplicità di aspetti di una scelta, le sue possibili conseguenze e, infine, la sua opportunità. In questo complesso lavoro di riflessione e di revisione di un antico percorso di studi mi ha costantemente seguito Rosanna Cioffi alla quale desidero esprimere un sentito ringraziamento non solo per le continue e grandi lezioni di metodo ma anche per l'incitamento, i consigli e le preziose indicazioni.

Un grazie di cuore va all'entusiasmo e alla disponibilità con cui, da sempre, mi accoglie il Museo Filangieri. Sono grata al Direttore, Giampaolo Leonetti – che ha messo a mia disposizione i documenti ed i volumi custoditi in archivio agevolando notevolmente le mie ricerche – ad Angelo de Santis, Vincenzo Gaito ed al personale tutto del Museo che ha saputo rendere il lavoro più facile e le mie giornate di studio estremamente piacevoli.

Anche in questo caso ho potuto contare sulla disponibilità e sull'amicizia di Gaia Salvatori e Renata de Lorenzo che hanno pazientemente ascoltato i miei dubbi e contribuito alla loro risoluzione: considero il nostro continuo scambio di opinioni un inestimabile privilegio. Ho condiviso le ipotesi di lavoro, le perplessità ed i risultati delle mie ricerche con molti amici e colleghi. Desidero dire grazie ad Annamaria di Stefano per gli iniziali e determinati incoraggiamenti, ad Almerinda di Benedetto per i molteplici spunti di riflessione ed a Ludovico Solima che, con competenza e sensibilità, rafforza il mio credere nell'importanza di un continuo confronto tra passato, presente e futuro del museo.

Avrei voluto dire grazie soprattutto a chi mi ha insegnato ad amare il Museo Filangieri, a rispettarne l'unicità e a difenderne la storia ma Francesco Acton, Antonio Buccino Grimaldi e Carmine Russo non ci sono più. La loro lezione, le loro battaglie, l'attenzione e l'affetto che hanno avuto per me restano vivi nella mia memoria e mi ricordano quanto sia difficile – ma anche pieno di soddisfazioni – occuparsi di un museo.

Questo libro è per Ferdinando e per Bruna che rendono complicati i miei studi e meravigliosa la mia vita.

Indice

Presentazione 7

Introduzione 9

Premessa
Motivazioni e obiettivi della ricerca 13

Capitolo primo
Il comporsi delle collezioni
I.1 *Alle origini del progetto filangieriano: la formazione napoletana, l'esperienza parigina* 19
I.2 *La collezione Filangieri all'Esposizione nazionale di belle arti* 33
I.3 *L'inventario della donazione* 38
I.4 *Gli incrementi per l'esposizione definitiva* 42
Appendice al primo capitolo 65

Capitolo secondo
Il Museo aperto al pubblico
II.1 *Note sul dibattito per la salvezza del Palazzo Como* 155
II.2 *Il cantiere museo: architetti, artigiani e imprese* 160
II.3 *I modelli di riferimento: la lezione di Viollet Le Duc, gli esempi napoletani* 165
II.4 *L'allestimento del Museo nel 1888* 172
Appendice al secondo capitolo 199

Libro di appunti, disegni, disposizione delle vetrine del Museo nella sua fondazione 281

Bibliografia 343

Indice dei nomi 355

Presentazione

Con questo saggio prende avvio una nuova collana, con l'obiettivo di arricchire il panorama di quegli studi storico-artistici che hanno una particolare attenzione agli aspetti metodologici. Volendo riallacciarci a una tradizione di studi che considera la filologia e la storia componenti imprescindibili per un approccio scientifico al mondo dell'arte – nella sua accezione multidisciplinare di storia dei manufatti, delle committenze, dei musei, del pubblico, della letteratura e della critica d'arte –, abbiamo deciso di battezzare questa collana MO.DO, acronimo dei due termini: *monumentum* e *documentum*. L'acronimo gioca evidentemente sulla parola italiana modo, che associa ad un'azione i significati di descrizione, classificazione, giudizio, e riecheggia il termine filosofico del qualificare una realtà, non in modo essenziale, del suo divenire. Si associa anche con le varie accezioni del vocabolo latino, che può significare: modo, maniera, ma anche tipo, genere, misura, tono, persino armonia. Ma, in realtà, la vera parola chiave è *monumentum* che, oltre a statua, tempio per commemorare qualcosa o qualcuno, significa ricordo, memoria. E ancora documento, atto: gli *annalium monumenta* erano i libri di storia e i *monumenta clarissimorum ingeniorum* erano, per Tacito, le opere scritte da illustrissimi ingegni. Sono trascorsi quasi due millenni da questa affermazione che concedeva solo alle opere letterarie il poter essere scritte da uomini celeberrimi. Oggi, dopo secoli di risalita sociale da parte di quegli artisti che realizzando manufatti non potevano essere considerati personalità illustri, si tratta di ribadire che le opere d'arte visive vanno interpretate innanzitutto in base alle forme e allo stile del loro linguaggio specifico, senza trascurarne lo stato di conservazione e la cognizione dei materiali e delle tecniche. Dopodiché possiamo interrogarle utilmente, quali *annalium monumenta*, vale a dire come testimonianze visive che possano avere un valore documentario per far luce sul periodo storico in cui sono state pensate e prodotte. Solo a questo punto possiamo, anzi dobbiamo risalire ai loro committenti, alle funzioni per le quali furono realizzate, al pubblico cui furono destinate, al circuito di fruizione sedimentato nella storia delle stesse opere, all'ambiente culturale, sociale, economico in cui furono elaborate, alla loro fortuna critica. In estrema sintesi, abbiamo la pretesa di ritenere che il titolo di questa

collana riassuma una proposta metodologica: quella di mettere in inscindibile rapporto il linguaggio specifico di un'opera con il suo contenuto, il più diverso che sia, ma anche di considerare irrinunciabile, per interpretarla, il suo rapporto col contesto socio-culturale di riferimento e, soprattutto, di riconoscere ad essa il valore di testimonianza attraverso la decodifica del suo stile, ossia di un linguaggio che racconta il tempo di quel manufatto, con dignità piena di documento della storia.

Il Comitato scientifico

Introduzione

Questo libro di Nadia Barrella è una nuova ricerca, colma di dati e di letture inediti, su quello che resta un caso di scuola nella storia napoletana e insieme europea tra Otto e Novecento, il Museo Filangieri. Un titolo di libro è ben trovato se finisce per essere il diagramma di un percorso di ricerca. *La forma delle idee* è la perfetta silloge dei contenuti di un lavoro che, muovendo da ipotesi nuove e fondandosi su una base di documenti e di letture veramente non comune, non perde mai di vista l'oggetto della ricerca. Infatti: se c'è un oggetto – anzi, un'aggregazione di oggetti – che incarna o dovrebbe incarnare delle idee nella sua propria forma, ebbene questo è il museo. E se c'è un museo che reca nel suo codice genetico un patrimonio alto di idee specifiche di società, di cultura, di funzione dell'arte e del collezionismo, ebbene questo è proprio il Museo Filangieri. Perché, al pari di altre istituzioni similari ma non identiche sorte nell'Italia post-unitaria – il Poldi Pezzoli a Milano, più tardi il Davia Bargellini a Bologna o il Giannettino Luxoro a Genova, per citarne solo tre – il Filangieri è il frutto di esperienze che incarnano una idea del museo talmente moderna e impegnata da posizionarsi oggi, di fatto, oltre il confine dell'utopia. Un museo che cresce per preservare la memoria di uno o più luoghi; che tale memoria la accumula e la comunica – nel suo libro Nadia Barrella insiste molto su questo punto – non per offrire una elegia nostalgica e metastorica del passato, ma per promuovere attraverso l'arte la crescita di una consapevolezza allargata, oggi diremmo collettiva, della possibilità di far progredire un luogo anche attraverso il valore didascalico di oggetti che sono innanzitutto il frutto del lavoro e dell'ingegno umano.

Il dialogo che Nadia Barrella imbastisce con il personaggio al centro di questa vicenda, il Principe Gaetano Filangieri, non è nutrito solo dalla sana fascinazione di uno storico per la statura del personaggio che diviene oggetto della sua ricerca. È vero, "Filangieri aveva vissuto da protagonista il declassamento dell'ex capitale e la conseguente perdita d'identità di una città ormai simile a tutte le altre. Ha, inoltre, la netta percezione del declino del potere nobiliare che deve ora puntare a nuove forme di sopravvivenza attraverso l'approfondimento di specifiche vocazioni personali, la frequentazione di luoghi emblematici e cavalcando una dimensione europea". È vero anche che, al pari di molti altri esponenti di

questa classe sociale in uscita dalla scena della storia, il Principe godeva di una posizione ancora fortissima nella scala sociale del suo tempo; ma quanta distanza c'è in lui rispetto agli esponenti dell'aristocrazia meridionale come ce li restituiscono *Il Gattopardo* o *I Viceré*. Il suo occhio sulla società, sui destini della sua città natale nel contesto di una nazione appena nata che mette insieme un antico Paese – il suo sguardo ampio su questi problemi – ne fanno un personaggio straordinario.

Ora, il problema che aveva Nadia Barrella di fronte a questo personaggio era di non rimanere impigliata in quella che è già, per certi aspetti, l'oleografia locale su Filangieri, che lo ha da tempo inserito nella schiera delle glorie del campanile ma non è riuscita a restituirgli appieno quegli spessori di ambito storico-culturale che meritava. È nel sottotitolo del libro che viene dichiarata la prospettiva di metodo impiegata per affrontare questo problema: *Fermenti europei e memoria familiare nel Museo Filangieri di Napoli*. Proveniente da una famiglia che aveva attraversato per secoli la storia del Meridione d'Italia, Filangieri ha nel suo DNA la percezione di questa traiettoria lunga, gloriosa, importante, ma sa bene che non ha più senso vivere solo più dentro questa culla di memoria nostalgica. E il suo sguardo, come già detto, è largo: i lunghi anni di vita trascorsi a Parigi, che il Principe lascerà come sua città di residenza solo nel corso degli anni Settanta dell'Ottocento, sono quelli in cui si forma la sua fisionomia di collezionista e anche il suo abito mentale di intellettuale europeo. Ed è in questa parte della vita di Filangieri che Nadia Barrella riesce di fatto a rintracciare le fondamenta della sua visione, le idee da lui messe in campo quando, dopo l'esperienza dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli del 1877, dà vita alla donazione del 1881 che è alla base della costituzione del Museo Filangieri.

È alla luce delle teorie di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc che il Principe imposta l'allestimento in stile neorinascimentale del museo in Palazzo Como. Conoscenza storica, indagine filologica sui monumenti, sono alla base dei principi che informano questa impresa, mossa dalla necessità di "penetrare lo stile del monumento", come sosteneva lo stesso Viollet-Le-Duc. L'ambiente napoletano di fine Ottocento è permeato dalla conoscenza di queste idee; Barrella, però, non si limita ad individuare il legame di metodo che lega Filangieri a Viollet-Le-Duc, ma indica da vera storica dell'arte i raffronti tra numerose tavole del *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI au XVI siècle* e i corrispondenti dettagli dell'arredo e dell'allestimento del museo. Questa analisi definisce esattamente il senso del progetto di allestimento del museo, che – per dirla con le parole della studiosa – nell'idea di Filangieri doveva «restituire valore al monumento trasformandolo in un'"opera d'arte totale" in cui l'antico si legasse intimamente al moderno».

Questa parte del libro è per certi aspetti la più importante, perché non è solo lo strumento insostituibile per ogni futuro intervento – se mai ve ne sarà uno – su ciò che resta del Museo Filangieri; ma di fatto può essere utilmente impiegata anche come una guida tecnica sull'impiego dei materiali dell'artigianato artistico nel XIX secolo e sulle loro modalità di lavorazione; sui loro costi; e sui protocolli relativi alla costruzione di manufatti artistici, protocolli oggi spesso smarriti proprio per quest'epoca della nostra storia artistica.

La documentazione dispiegata è impressionante: dalle parti in mosaico o in ferro battuto fino al "Progetto di un calorifero da impiantarsi nel Museo Filangieri nel Palazzo Como" redatto dal "Fumista" Raffaele von Arx, tutto passa al vaglio del Principe, che è un interlocutore apparentemente cortese e puntuale nei pagamenti, ma molto esigente per quanto riguarda la qualità e la rispondenza delle opere realizzate al progetto; e tutto ci torna davanti agli occhi attraverso i documenti raccolti nel libro.

Occorre, per finire, tornare alla prima riga della premessa dell'autrice, in cui ci viene ricordato che il Museo Filangieri è chiuso ormai da più di dieci anni. Qual è, oggi, la lezione che ci trasmette la storia di Filangieri e del suo museo in un città in cui musei come Capodimonte si sono trasformati da contenitori pro tempore a sedi stabili di opere che provengono da monumenti ancora esistenti nel centro antico (nessuno, mi pare di capire, trova più scandalosa – come io ritengo sia – la permanenza pluridecennale della 'Flagellazione' di Caravaggio, dell' 'Annunciazione' di Tiziano e di molte altre opere provenienti dal Monastero di San Domenico Maggiore e da altri insigni monumenti napoletani)? Qual è l'uso possibile della raffinata trama dispiegata in questo libro in termini di riferimenti museografici, storici, storico-culturali, in un territorio in cui il saccheggio e la devastazione del tessuto storico-artistico e urbanistico antico non si sono più arrestate a partire dal terremoto del 1980 (del quale si è, per così dire, da poco celebrato il trentennale)?

Infine: quale forza esemplare può avere oggi il racconto dell'esperienza di un aristocratico che nell'Ottocento ha indicato con forza e coerenza alle classi dirigenti del futuro i termini del loro impegno per la loro terra? In quale uditorio può trovare ascolto un libro come quello che ora va in stampa in una città in cui le élites, o ciò che resta di esse, stanno sempre più massicciamente mandando i loro figli a formarsi fuori di essa, nella speranza per essi di un futuro migliore, ma rigorosamente altrove?

Basta questo piccolo elenco di domande per capire quanto il libro di Nadia Barrella sia un contributo molto più militante di quanto l'aura solenne e per certi aspetti separata della ricerca storica riesca a celare. Un contributo che, seguito nel suo sviluppo, porta fino al nostro duro presente, e immette in esso una visione che prova a indicare un metodo, una linea per delle risposte ai problemi che ci ritroviamo a vivere; tenta di diffondere una qualità nell'approccio ai temi della tutela che torni all'oggetto, uscendo dalla dicotomia demagogica e triviale dei "beni culturali come risorsa economica" di conio recente a cui - forse con minor ipocrisia – il potere politico contrappone adesso: "la cultura non dà da mangiare".

È avvertibile una traccia, uno stato d'animo soggiacente al libro di Nadia Barrella: la speranza di influenzare la realtà attraverso i risultati del pensiero e della ricerca; l'auspicio che la Forma delle Idee passi anche nella realtà storica e fisica del nostro futuro; che diventi, per parafrasare un altro libro per molti di noi importante, Forma del tempo, del tempo a venire. Infatti: perché non continuare a sperare? Anche i sogni hanno bisogno di nutrimento per diventare prima o poi realtà.

Riccardo Lattuada

Premessa

Motivazioni e obiettivi della ricerca

Il Museo Civico Gaetano Filangieri di Napoli è chiuso, ormai, da più di dieci anni. Nonostante gli sforzi indiscutibili di chi lo dirige, esso continua ad essere negato alla città e diventa sempre più difficile immaginarne il futuro. Da qualche tempo, si sta cercando d'intervenire su alcune carenze strutturali cui si doveva necessariamente porre rimedio ma restano molto vaghe le ipotesi di riallestimento e le possibili modalità di gestione di un istituto nato da un progetto culturale chiaro, coerente e caratterizzato, prima dei gravi danni subiti nel 1943[1], da una "forma"museo molto forte.

Il suo fondatore, Gaetano Filangieri Principe di Satriano, apparteneva a quella generazione di collezionisti che aveva speso molta parte della propria vita nel riunire straordinarie raccolte d'oggetti d'arte, in diretto rapporto con il diffondersi della cultura artistico – industriale in Europa. Il museo – aperto al pubblico nel 1888 – era stato il "pensiero amorosamente coltivato per farne omaggio alla sua città natale"; lo spazio in cui esporre i modelli storici utili agli "artisti-operai"; la scelta più giusta per garantire il corretto utilizzo di un palazzo rinascimentale trasformandolo in una preziosa sede di studi sull'arte; il miglior monumento che "si potesse innalzare a'suoi antenati illustri". Studiato, più di venti anni fa, proprio per l'esemplarità della *mission* che ho brevemente descritto[2], il Museo Filangieri appare oggi ancora non "raccontato" nella sua interezza. Al di là della mancanza di un quanto mai indispensabile catalogo scientifico delle sue raccolte, la storia dell'istituzione si è più volte ripetuta senza nuove riflessioni sulla molteplicità e l'esemplarità degli elementi che la compongono, riflessioni che l'aggiornamento e l'ampliamento degli studi sul museo (nonché sulla storiografia artistica e sulla storia del restauro) avrebbero invece sicuramente consentito. Si è persa, in tal modo, la possibilità di cogliere il profondo significato di una struttura complessa, fondata su un gran numero di motivazioni e sollecitazioni che oltrepassano i "confini" cronologici (il Filangieri come "museo del Secondo Ottocento") e quelli geografici ("un museo napoletano") e fanno di quest'istituzione un esempio straordinario della storia stessa del museo italiano, dell'evoluzione della sua forma, dei suoi limiti e delle sue specificità.

Forse è proprio in questa perdita che va ricercata, se non la causa della sua chiusura,

Fig. 1 - G. Filangieri, Schizzi e appunti per l'allestimento del Museo Filangieri (particolare).

quanto meno il generale disinteresse dei tanti possibili attori della sua rinascita ed è anche dalla speranza di porre un argine a questa pericolosissima "distrazione" che nasce il mio studio. Un'indagine che ha come presupposto indispensabile quanto già è stato scritto sull'azione filangieriana e sul suo modernissimo sistema museale[3] e che, pertanto, dà per acquisite le riflessioni sul lavoro del Principe per Napoli – l'ex capitale da "coniugare" con l'Europa[4] –; sulla storia patria da ricostruire con gli strumenti che il tempo metteva a disposizione[5]; sulle tracce del passato da difendere come "parlanti documenti della storia"[6] e sul futuro da organizzare nel presente, trasformando l'antica tradizione artigiana in produzione industriale[7]. Partendo da documenti, appunti e disegni inediti conservati nell'archivio del Museo, il mio studio si concentra su altri aspetti dell'istituto filangieriano che in passato erano stati solo accennati o mai affrontati: i tempi e le modalità d'incremento delle raccolte; i criteri espositivi adottati; i modelli di riferimento dell'allestimento. Questi aspetti sono decisamente importanti per comprendere la storia di un museo e, soprattutto, per ripensare la nuova forma che dovrà acquisire.

Ripercorrere le tappe e la messa a punto di uno straordinario percorso museale, oggi

fortemente mutilato, non è facile. Gli appunti ed i disegni del suo fondatore, le lettere scritte a quanti volle come suoi collaboratori, i contratti stipulati con le migliori fabbriche ed i più valenti artigiani del tempo – che sono stati allegati affinché costituiscano strumento di ulteriori riflessioni – lasciano però emergere con chiarezza quanto la costruzione del museo fosse sentita come una vera e propria materializzazione di straordinarie intuizioni sull'arte, sulla ricerca storica e sulla comunicazione del patrimonio d'idee della famiglia.

Dalla grande sala al chiodo, tutto dovette concorrere alla definizione di uno spazio in grado di conciliare la perfetta visibilità del singolo pezzo all'armonia dell'insieme, il calore del palazzo nobiliare alla scientificità dell'esposizione, il disperdersi dello sguardo nella pienezza dei colori ed il concentrarsi della mente sulla perizia degli artisti e sulla perfetta fattura degli oggetti.

La frequentazione dei grandi musei europei, il dibattito sul restauro respirato in Francia e ripensato a Napoli, l'idea di un allestimento che possa essere anche restituzione di uno "spazio interno" ad un edificio ridotto ad un "inutile baraccone ingombro di materiali" guidano le scelte di Filangieri, ispirate dagli studi di Viollet le Duc e rimodellate dalla sua fantasia creatrice, dal suo gusto e dalla volontà di accordare gli spazi alle preziose raccolte di cui disponeva. Pur essendo evidenti le fonti d'ispirazione ciò che si crea è unico e irripetibile. È la cultura del Principe che prende forma, le sue passioni che trovano posto

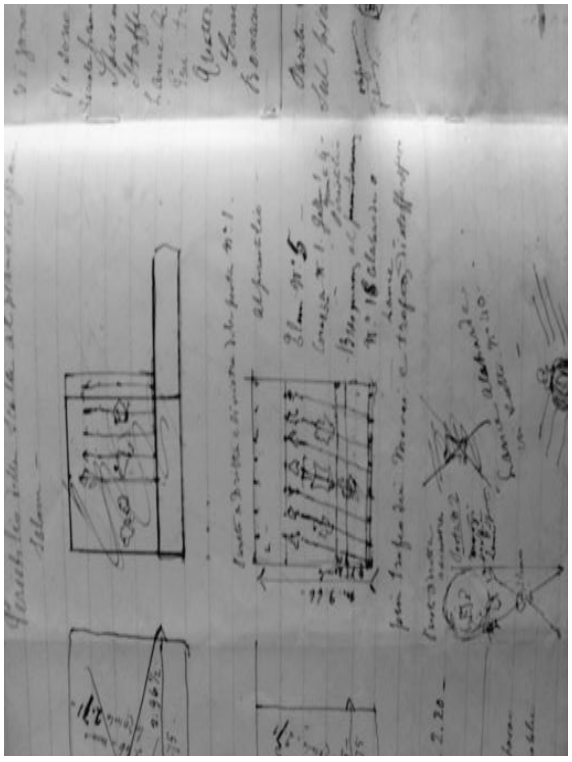


Fig. 2 - G. Filangieri, Schizzi per le rastrelliere.

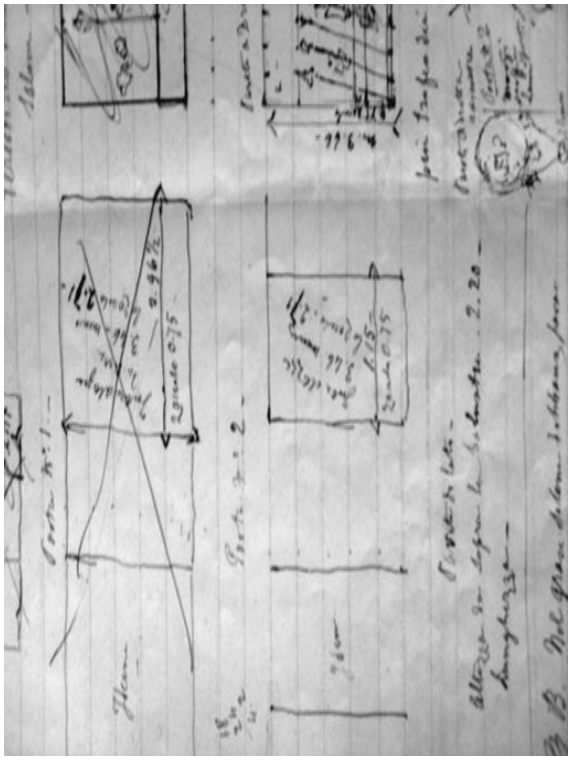


Fig. 3 - G. Filangieri, Schizzi per le rastrelliere.

Fig. 4 - G. Filangieri, Schizzi per le rastrelliere.

sulle pareti e nelle vetrine, la sua stessa vita che si materializza nelle due sale del museo significativamente dedicate al padre e alla madre. È per questa ragione che egli volle tutelare la sua creatura dotandola di personalità giuridica assicurandole, in tal modo, il primo tratto caratteristico del museo: la sua permanenza in termini di sopravvivenza al fondatore e il rispetto delle proprie finalità e funzioni.

Non affronterò questi argomenti – che pure andrebbero studiati – ma credo sia giusto precisarlo in questa premessa perché spesso si dimentica: il Museo Filangieri è un ente morale autonomo, museo indipendente, per dirla in altri termini, fornito, almeno sul nascere, del necessario per sopravvivere e di un meccanismo di gestione che funse da modello anche per altre consimili istituzioni.

Allestimento e status giuridico: entrambi, oggi, necessitano un ripensamento. La splendida *forma* ottocentesca, quella che nessun museologo avrebbe avuto difficoltà a definire "forte", è indiscutibilmente perduta. Ma l'impronta originaria resta e, per quel che mi riguarda, condiziona o dovrebbe condizionare le scelte da farsi per il futuro del museo. Forse l'obiettivo ultimo di questo studio è proprio questo. Rileggere il dettato filangieriano, fornire documenti utili alla comprensione del "discorso" originario per trovare una forma che, inevitabilmente, dovrà essere nuova ma che, almeno me lo auguro, sappia rispettare la vocazione del museo, la sua unicità, il suo essere testimonianza di un'epoca, di una famiglia e di un uomo. Lo stesso dicasi per lo status giuridico. È indispensabile che s'ipotizzino nuove forme di gestione. L'indipendenza ha comportato oneri rilevanti per un museo di piccole dimensioni, chiuso anche per le evidenti difficoltà economiche e che certamente non può rispondere al nuovo ruolo che gli compete con la sola direzione "onorifica". Il museo oggi necessita di una cultura di gestione che comporta, oltre ad uno stabile assetto finanziario, una molteplicità di funzioni che possono essere svolte solo a condizione che esso disponga di spazi, strutture e personale qualificato. Tali funzioni, tuttavia, dovranno poter essere svolte all'interno di un'istituzione autonoma, in grado di colloquiare con gli enti territoriali, con i privati e con tutti i possibili protagonisti della nostra politica culturale per far con essi sistema, difendendo, però, l'originaria indipendenza voluta dal fondatore che è un segno evidente di quell'antica ma fondamentale considerazione del museo come "soggetto", in cui il nostro Paese, solo oggi e con estremo ritardo, sta ricominciando a credere.

Note

[1] Il 30 settembre 1943, una squadra di guastatori tedeschi incendia Villa Montesano a S. Paolo Belsito dove l'anno prima, per motivi precauzionali, le raccolte del Museo erano state trasferite. Della raccolta filangieriana (87 quadri, 106 miniature, 1040 maioliche, 80 vetri, 90 armi, 290 oggetti vari per un totale di 1693 oggetti riposti in 60 casse), si salvano dalle fiamme 40 quadri ed una cassa d'armi. "Tutto il resto – scriverà l'allora Soprintendente Bruno Molajoli – dopo due giorni di fuoco era ridotto ad una spessa coltre di cenere" (B. Molajoli, *Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Napoli 1948 p. 45)

[2] Sulle vicende istitutive del Museo Filangieri un primo contributo è stato dato da chi scrive più di venti anni fa (N. Barrella, *Il Museo Filangieri*, Napoli 1988). Qualche anno prima, Edoardo Alamaro, curatore della mostra *Il sogno del Principe* (catalogo edito dal Centro D, Firenze, 1984 e E. Alamaro, *Il sogno del principe. Note introduttive alla querelle Palizzi-Tesorone*, in «Faenza», 1984, nn. 1-2, pp, 10-24; nn. 3-4, pp. 278-296, nn. 5-6, pp. 188-211, 1985; nn. 1-3,pp. 556-572) aveva avviato un'interessante riflessione sul Museo Artistico Industriale di Napoli pubblicando un'ampia messe di documenti che mi consentirono di precisare il ruolo di Filangieri nel dibattito su arte e industria a Napoli e, soprattutto, di leggere la molteplicità d'interventi di Filangieri come un preciso progetto d'intervento sulla città che aveva, nel museo a lui intitolato, il fulcro di una modernissima sinergia tra istituzioni (Musei, Società storica e commissioni conservatrici) in grado di rispondere alle diverse necessità dell'epoca: la formazione per l'industria e il design, la teoria e la pratica della produzione industriale, il recupero del passato e l'aggancio con il futuro.

[3] Cfr. N. Barrella*, Il Museo…* cit.

[4] Al riguardo si veda soprattutto R. De Lorenzo, *Introduzione*, in G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti, le industrie delle province napoletane*, rist. anast., Napoli 2002, vol. I, pp. VII-XXXV.

[5] N. Barrella, *«Per la storia, le arti e le industrie»: metodi e obiettivi della ricerca di Gaetano Filangieri nella Napoli di fine '800*, in G. Filangieri, *Documenti… cit*., vol. I, pp. XXXVI-LXXI.

[6] G. Fiengo (a cura di), *Tutela e restauro dei monumenti in Campania 1860-1900,* Napoli 1993 e N. Barrella, *La tutela dei monumenti nella Napoli postunitaria*, Napoli 1996.

[7] Cfr. N. Barrella, *Il Museo Filangieri cit*; E. Alamaro*, Il sogno del principe… cit*.; Id. (a cura di), *Il ritorno del Principe. Aspetti ed oggetti nelle foto delle Scuole Officine del Museo Artistico Industriale di Napolli (1885-1924)*, Napoli 1990; L. Arbace, *Il Museo Artistico Industriale di Napoli*, Napoli 1998; G. Salvatori, *Il Museo Scuola Officina nel dibattito tra arte e industria a Napoli nelle testimonianze di Giovanni Tesorone ed Enrico Taverna (1877-1912)*, in V. Terraroli. F. Varallo, L. de Fanti, *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano 2001; U. Bile, *Le origini del Museo: storia di un'idea*, in Id. (a cura di), *Gaetano Filangieri e il suo museo*, Napoli 2002, pp. 13-19.

Capitolo primo

Il comporsi delle collezioni

I.1 *Alle origini del progetto filangieriano*: *la formazione napoletana, l'esperienza parigina*

È noto, lo scrisse lo stesso Filangieri, che l'idea di esporre in maniera permanente la propria collezione nacque dalla partecipazione, in qualità di espositore e presidente del comitato organizzatore, all'Esposizione d'arte antica tenutasi a Napoli nel 1877[1]. In possesso di una straordinaria raccolta di oggetti d'arte, Filangieri – come molti altri collezionisti napoletani – avrebbe potuto limitare al solo prestito la sua collaborazione all'evento. L'iniziativa, invece, risultò essere perfettamente in linea con la sua cultura e con i suoi program-

Fig. 1 - N. Carta, *Ritratto di Gaetano Filangieri*, 1835 ca., Napoli, Museo Filangieri.

Fig. 2 - Anonimo (fine sec. XVIII), *Ritratto del filosofo Gaetano Filangieri*, Napoli, Museo Filangieri.

Fig. 3 - Carlo Filangieri.

mi d'intervento sulla città. Quel che doveva essere un episodio limitato, pertanto, si trasformò nel punto di partenza di un grande progetto culturale che impegnerà tutta la restante vita del Principe.

Figlio del generale Carlo[2] (fig. 3) e nipote del più noto Gaetano[3] (fig. 2), il filosofo de *La Scienza della legislazione*, il giovane Filangieri (fig. 1), nato a Napoli nel 1824, viene educato alla concretezza, al confronto con i fatti ed alla messa a punto di soluzioni capaci d'incidere profondamente sullo sviluppo della società. Del resto – come è stato osservato da Renata de Lorenzo – i Filangieri (fig. 4) rappresentano una di quelle famiglie di un «entourage nobiliare che praticano una socialità bifronte, radicate nella loro persistente collocazione cetuale, ma anche pronte alla ridefinizione dei propri ruoli in rapporto alle richieste del momento, fossero esse connesse ad un impegno illuministico di respiro europeo, o a compiti militari-amministrativi di impronta napoleonica, o ancora ad un protagonismo culturale napoletano nel processo di costruzione dell'identità italiana portato avanti dallo Stato unitario»[4]. È inoltre costante, nei Filangieri, «la tendenza a collocare e vivere la dimensione napoletana come europea, quasi naturalmente nel personaggio settecentesco, per legami personali e per processo di auto definizione di impostazione murattiana nel secondo caso, per un riscatto 'patriottico' nel terzo. Nel passaggio di generazioni si profila solo in apparenza un progressivo restringimento della dimensione spaziale e della qualità dell'impegno, dall'ecumenismo settecentesco alla patria ottocentesca del regno autonomo, prima francese, poi borbonico, alla dimensione della città declassata e sofferente per la perdita di ruolo di capitale»[5].

Fig. 4 - N. Carta, *La famiglia Filangieri*, opera perduta.

Sguardo europeo, impegno civile e un interesse costante per la tecnica e la formazione, soprattutto nel campo delle "arti" e delle "industrie", che sia il nonno che il padre avevano individuato come strumenti indispensabili per la crescita della società[6]. È un patrimonio familiare che il giovane Filangieri consolida anche grazie ai suoi maestri. In una rapida biografia redatta dal suo segretario e collaboratore Lylircus[7] si parla – e non è un riferimento da poco – di Ottavio

Colecchi (filosofo e matematico "a contatto con la speculazione più viva d'Europa"[8]) e dell'architetto Enrico Alvino[9] sulla cui influenza nelle scelte del nostro torneremo in seguito.

La cultura "positiva" della sua famiglia, l'attenzione all'osservazione, al principio dell'evidenza di fatto e di ragione e, probabilmente, anche la condivisione di ideali politici, avvicinano il giovane Filangieri ad uno dei più significativi ricercatori napoletani, Carlo Troya. Appena ventenne, Filangieri è tra i componenti della Società Storica napoletana[10] intento a rintracciare documenti per soddisfare il "gran bisogno di filologia" della nuova cultura storica. Sia pur con i limiti metodologici noti, la Società Storica napoletana fu il primo tentativo di realizzare una storia documentaria basata «sul fondamento dell'analisi critica della storiografia contemporanea agli eventi e ad essi posteriori, ma soprattutto sulla base di rigorose ricerche d'archivio, di indagini condotte nei vecchi monasteri e sull'esame comparativo e critico di ogni testimonianza – documento, luoghi e tradizioni – relativa ai fatti da accertare e narrare»[11]. La Società ebbe vita molto breve. Nata nel 1844 concluse le sue attività nel 1848. In questo stesso anno, il nome di Gaetano Filangieri appare tra i firmatari della petizione a Francesco II affinché fosse promulgata una costituzione al Regno. Poi, le tracce della sua presenza nella vita culturale e politica napoletana diventano estremamente scarne. Raffaele de Cesare, ne *La fine di un Regno*, precisa che, negli anni in cui il padre Carlo è luogotenente in Sicilia (1848-1854) – dove la famiglia recupererà ruolo e forza economica – il "bel figliolo" (fig. 5) preferisce trascorrere il suo tempo tra Napoli e Parigi[12]. Conviene dunque guardare alla capitale francese, dove rimarrà a lungo, soprattutto dopo l'Unità, per ulteriori indicazioni sul suo percorso formativo e per meglio cogliere la molteplicità di aspetti di una straordinaria fisionomia intellettuale.

La Parigi che Filangieri vive, tra la fine degli anni 40 e gli anni 70, è un contesto particolarmente ricco e stimolante per un "dandy elegantissimo" che a Napoli rappresentava un "ruolo misto di Guermantes e di Swann"[13]. Nel suo archivio, fortemente orientato a documentare la fase più matura della sua vita, mancano testimonianze significative relative a questo periodo e diventa impossibile esser certi della trama di rapporti che riuscì a intessere. Si può solo dedurre, dai volumi conservati nella sua biblioteca, dalle scelte fatte in seguito e da alcune informazioni relative ai suoi acquisti, che il grande prestigio della famiglia, la vasta cultura e la ritrovata stabilità economica gli consentirono di entrare immediatamente in contatto con quelle nuove figure di appassionati intenditori che vollero investire in opere d'arte per circondarsi di pezzi unici

Fig. 5 - Gaetano Filangieri in una foto del 1860 ca.

e preziosi grazie ai quali ricostruire un passato "individuale e soggettivo", fornirsi di repertori d'esemplari per documentare un'epoca o dotarsi di modelli utili alla sperimentazione tecnica[14].

La ricchezza di questo ambiente è, ormai da tempo, oggetto di approfonditi studi[15]. Gli uomini che lo compongono, "très particuliers et très intéressant" che non sono "ni des marchands, ni des experts"[16], hanno gusti raffinati, esperienze diversificate e straordinaria attenzione al manifestarsi del passato nella testimonianza materiale degli oggetti. Essi sviluppano, pertanto, una piena coscienza della complessità del sistema delle arti. Nel clima di straordinaria trasformazione e crescita economica della Parigi di Napoleone III, vivaci sono le riflessioni sui metodi e gli obiettivi della storiografia (soprattutto della storiografia artistica); sulle funzioni dei musei e delle esposizioni[17]; sul rapporto tra l'arte e l'industria[18]; sulle finalità e le modalità della conservazione e del restauro dei monumenti. Molta parte di questo dibattito è perfettamente in linea con la cultura di Filangieri ed egli lo recepisce, come è ampiamente dimostrato da quanto scriverà in seguito[19], con avidità e cognizione di causa. Il qualificato mercato antiquario parigino offriva inoltre ampi spazi d'azione e, grazie anche a smembramenti di grandi raccolte, consentiva veloci ricomposizioni d'importanti raccolte private[20]. Nel campo dell'arte e del collezionismo, però, Parigi forniva soprattutto significativi esempi di tangenze tra patrimonio pubblico e iniziative private. Saranno queste, più d'ogni altra cosa, a suggerire a Don Gaetano in che modo mettere in atto gli insegnamenti del nonno e a trasformare in gesti concreti la volontà paterna di dare impulso alle industrie napoletane.

Tra le più note "tangenze" tra pubblico e privato c'è il Musée de Cluny, l'evocativo insieme di oggetti medievali e rinascimentali che, nel 1832, Alexandre Du Sommerard aveva allestito in una cappella gotica per ricreare un ambiente conforme allo spirito delle sue collezioni[21]. Acquistata dallo Stato nel 1842, la raccolta venne aperta al pubblico nel 1844. Affidato alle cure di Edmond Du Sommerard a cui si affianca anche Albert Lenoir (figlio dell'Alexandre del Musée des Monuments Français), l'Hôtel de Cluny – straordinaria conversione di una collezione privata in un ambiente di grande prestigio storico al quale lavorò anche Viollet Le Duc – fu considerato una delle più utili risposte alla necessità della nazione. Percepito come l'eredità più diretta del Musée des Monuments Français che, proprio in questi stessi anni, veniva individuato come il punto di partenza del movimento di riscoperta del passato nazionale[22], Cluny soddisfaceva l'esigenza di "presentare alla Francia i ricordi riuniti della sua storia" e, contemporaneamente, dava l'avvio ad una nuova forma-museo caratterizzata dalla prevalenza di oggetti d'arte applicata, perfettamente conforme al bisogno, particolarmente sentito, di risollevare il gusto del popolo e degli operai.

«Déjà un semblable établissement a été créé dans notre pays, et cela valut un succès populaire, c'est-à-dire le plus honorable de tous: car, envisagé dans son ensemble, le peuple, comme on l'a dit, a plus de jugement, de tact et d'esprit que les hommes les plus éminents, considérés un à un: à part un petit nombre d'exceptions, les grandes salles du Louvre ne sont guère parcoures que par des désœuvrés; le Musée des monuments français… était au

contraire visité par une foule studieuse et recueillie. Dès les premiers pas que l'on faisait dans ce musée, le culte de l'art se mariait à de vifs sentiments de nationalité; il était rare que la lecture attentive de quelques chapitres de notre histoire ne termine pas la journée du visiteur. Barante définissait le rôle du nouveau musée: "Le Musée du Louvre sera pour l'artiste, l'hôtel de Cluny pour l'ouvrier". Il apprendra à celui-ci ce qu'est l'ornement gothique, "qu'est venue remplacer la bizarrerie du XVIII siècle" dans le goût de la génération nouvelle. Il rejoint Arago. Il insiste sur le rôle du musée pour l'évocation des temps révolus: "Les armes, les meubles, les vases, les décorations intérieures, la distribution des édifices sont pour nous des mémoire de la vie privée. L'érudition et l'imagination y trouvent une restitution animée des races éteintes ou des générations de nos ancêtres… l'hôtel de Cluny remplacera… ce Musée des Petits-Augustins qu'on a eu le tort de détruire et où, dans notre jeunesse, lorsque nous aussi étions étudiantes, nous allions nous promener sous ses vieux cloîtres, parmi les trombeaux que M. Lenoir avait préserves de la destruction révolutionnaire".

Le gout des arts est bon à répandre dans toutes les professions, il élève les sentiments et crée dans la vie un intérêt doux et salutaire.

Déjà la Société des Antiquaires de France a demandé à tenir ses séances comme elle les tenait au Musée des Petits-Augustins. Évidemment l'Hôtel de Cluny sera un lieu de recherches et d'études»[23].

Notevolmente trasformato rispetto al suggestivo impianto espositivo iniziale che ne aveva fatto un prototipo del museo romantico, l'Hotêl de Cluny statalizzato espone un sistematico campionario di usi e costumi medievali e rinascimentali, perfettamente coerente con il nuovo orientamento culturale francese che alla evocazione di personaggi leggendari, preferiva puntuali cognizioni storiche. Esse servivano a rinnovare radicalmente le prospettive della ricerca storica, a fornire indicazioni utili per la conservazione e il restauro dei monumenti e ad offrire esempi per il perfezionamento delle produzioni industriali.

Cercherò su questi punti, e sia pur velocemente, di fare qualche ulteriore riflessione partendo dal modo nuovo di porsi nei confronti della storia e dei suoi documenti a cui Filangieri guarderà con estrema attenzione anche per le evidenti affinità con quanto, a Napoli, era stato tentato da Troya e dai suoi collaboratori.

Le vaste campagne di esplorazione degli archivi erano ormai una prassi consolidata in Francia ed avviavano un radicale rinnovamento delle prospettive di ricerca che avrebbe esercitato effetti considerevoli anche sulla storia dell'arte[24]. Quella che Filangieri dovette conoscere era, ovviamente, una giovane storia dell'arte che aspira però ad una piena affermazione scientifica e istituzionale e che in questi anni inizia a dotarsi di basi teoriche più solide ed a crearsi strumenti d'indagine più duttili e precisi impegnandosi in un capillare lavoro di scavo documentario. Orientata inizialmente al recupero di una storia nazionale medioevale, questa nuova disciplina si rivolge, negli anni di cui stiamo parlando, con sempre più intensità al Rinascimento francese[25]. Nel 1855, Jules Michelet pubblica il settimo volume della storia di Francia dal titolo *La Renaissance*. È l'anno della prima grande Espo-

sizione Universale di Parigi, la Francia cerca di riacquistare l'egemonia sull'Europa e si pone su di un piano competitivo con la precedente esposizione di Londra proprio per dimostrare la sua superiorità. Nell'opera di Michelet, per la prima volta, il Rinascimento viene colto nella sua totalità e «segna un punto di non ritorno nella storia della storiografia: la prosa evocativa di Michelet tracciava vigorosamente il profilo di un'epoca, reggendo con maestria le fila delle conquiste militari, degli sviluppi artistici e letterari, dell'evoluzione della vita sociale e del pensiero. La Francia si riscopriva in una sintesi maestosa» ed apriva un dibattito destinato a protrarsi per tutto il secolo XIX. «Cosa significava Rinascimento? Quali confini cronologici e geografici assegnare a questa fase? Gli storici dell'arte giocarono naturalmente un ruolo di assoluto primo piano nella definizione di una categoria che nel campo della letteratura artistica affondava radici profonde, e svilupparono talora posizioni la cui portata travalicava i limiti della disciplina.[…] Di tale discussione la storia dell'arte francese evidenzia una *facette* particolare: alla volontà di recuperare tutta una serie di esperienze ed opere dimenticate si unì in alcuni casi un violento moto di rivalsa»[26]. Da una parte, infatti, sorse la «necessità di colmare una frattura gettando luce sui capitoli più trascurati dell'arte nazionale; dall'altro l'emergere, nel solco del patriottismo romantico, di un deciso risentimento anti-italiano che conduceva a rifiutare con energia l'immagine tradizionale di un'Italia madre delle arti e fondatrice del canone»[27]. Tra i maggiori protagonisti di questa nuova tendenza, il marchese Lèon de Laborde[28] (*La Renaissance des arts à la cour de France*) che, «sulla scorta di una storiografia che nel corso della prima metà del secolo aveva restituito alla coscienza e all'orgoglio nazionali la straordinaria stagione gotica francese» rivendica, anche per l'epoca successiva, una vicenda artistica altrettanto ricca ed alta[29]. Laborde, con la *Renaissance*, detta le linee guida di un programma destinato ad una notevole fortuna: ritrovare le tracce dell'arte nazionale, risalire, seguendo un filo continuo di testimonianze, di opere, di documenti, alle origini di una produzione autenticamente francese. Filangieri, evitando però le accese rivendicazioni nazionalistiche contro le quali polemizzerà più volte, s'ispirerà non poco a questo programma condividendone la grande e sistematica opera di esplorazione degli archivi ed il principale obiettivo di raccogliere, per le province napoletane, il maggior numero possibile di informazioni sugli artisti e sui loro committenti tra il XV ed il XVI secolo[30].

Dal mondo del collezionismo, dei conoscitori e degli studi sull'arte francese giungeranno al nostro molte altre sollecitazioni. Nel 1849, com'è noto, viene messa in vendita a Parigi la collezione di Louis Fidel Debruge-Duménil. Tra le tante che in quegli anni assunsero un ruolo portante per la qualità degli oggetti e la sistematicità dell'organizzazione, non è da escludersi che questa collezione potette rappresentare per Filangieri un'ulteriore spinta a riflettere sull'opportunità di una raccolta d'arte applicata e sulle modalità d'illustrazione. Debruge-Duménil, infatti, «voulait non seulement offrir à l'historien des témoignages du goût, des mœurs et des usages des ancien temps, et fournir à l'artiste des types et des modèles, mais encore réunir des objets en assez grand nombre et d'une variété telle qu'on pût étudier dans sa collection les diverses applications de l'art à l'ornementation des

productions de l'industrie chez le différents peuples de l'Europe, depuis le commencement du moyen âge jusque vers le milieu du dix-septième siècle, époque à laquelle le style de la renaissance avait été complètement abandonné. Il avait l'intention au surplus de conserver en appendice, comme terme de comparaison, quelques-uns des meilleurs produits de l'industrie orientale qui avait obtenu ses premières affections. Partant de ce point de vue, qui présentait un immense développement, et sans s'attacher de préférence aux monuments de telle ou telle époque, aux productions de telle ou telle industrie, M. Debruge Duménil rassembla une foule d'objets très divers, n'en admettant aucun néanmois qui ne fût d'une parfaite conservation et que l'art n'eût empreint de son cachet. Il se promettait de faire plus tard une classification méthodique, lorsqu'il en aurait recueille une assez grande quantité pour constituer un ensemble qui pût répondre à ses vues»[31]. Il catalogo della raccolta, pubblicato nel 1847 dal genero del collezionista, Jules Labarte, ne la *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil*, divenne la «*grammaire* per la classificazione dei generi e delle tipologie per la descrizione dei singoli pezzi». Non escluderei che Filangieri, il cui *Catalogo degli oggetti del Museo* non è in alcun modo confrontabile ai contemporanei volumi dei musei napoletani, possa essersi ispirato, oltre che agli obiettivi, anche alle modalità di presentazione della raccolta le cui varie sezioni dapprima vennero «descritte nella loro genesi storica, poi nei singoli esemplari, in modo da informare il lettore su una vasta gamma di tecniche e di usi e di costumi, alla quale rispondono in un secondo momento i singoli oggetti». Il collezionismo Debruge-Duménil – è stato scritto – «acquista una inconsueta orchestrazione storica, fondata non più su richiami suggestivi ma su constatazioni oggettive e in tal modo s'impone alle descrizioni spesso occasionali dei cataloghi di vendita ed offre un largo materiale di consultazione utile ai dilettanti ed ai conoscitori. Il fatto stesso che Labarte non ricorra ad un atlante dimostra un grosso impegno storico e descrittivo che fu recepito in quel momento con grande attenzione»[32].

L'iniziativa privata, dunque, permeava di sé molta parte degli interventi nel mondo dell'arte: creava musei, orientava la ricerca, individuava strategie d'azione finalizzate alla crescita economica del Paese. Agli inizi degli anni 60, ad esempio, per reagire alla notevole dispersione del patrimonio di modelli e saperi che il vivace mercato antiquario parigino stava favorendo, un sodalizio di privati dà vita all'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie[33] (1861). Il programma, come si legge nello statuto – «se composait de deux idées fondamentales: un principe de doctrine, *l'unité de l'art*; un principe d'action, *l'appel à l'initiative privée*. Le but était de travailler au développement de l'art dans toutes ses applications à l'industrie». Dall'Union viene promossa la prima Esposizione di arti applicate all'industria (1861) alla quale fece rapidamente seguito una seconda (1863) il cui successo indusse i promotori a costituire una nuova Società per offrire agli artisti idonei strumenti di ricerca: «un musée rétrospectif et contemporain; une bibliothèque d'art ancien et modern, […] des expositions de collections particulières présentant à l'étude de belles applications de l'art à l'industrie»[34]. Nella terza Esposizione, aperta nel 1865, l'Union, a tal fine, volle esporre il passato, il presente e il futuro. E per il passato, grazie anche ad autorevoli comi-

tati e commissioni, determinante fu la collaborazione dei maggiori collezionisti che poterono rafforzare le loro esperienze reinserendole in un contesto storico generale. «I più significativi esemplari delle singole collezioni venivano valorizzati e riscattati dalla volubilità del mercato e si inserivano in un contesto pubblico che poteva esaltarne le qualità a paragone di testimonianze congeneri. D'altra parte la sezione retrospettiva delle belle arti aveva il compito di orientare la produzione contemporanea mantenendo intatti i propri valori storici, che furono ribaditi anche da un programma di conferenze affidate a specialisti»[35]. La collaborazione tra pubblico e privato venne ad intensificarsi nel 1867 quando, in occasione dell'Esposizione Universale parigina, fu realizzata la mostra retrospettiva *Histoire du travail* che veniva a valorizzare, ma in modo diverso, tutte le iniziative precedenti dal momento che il suo programma aspirava ad un orizzonte internazionale e mirava ad una dimostrativa classificazione di tutte le tipologie rappresentate da famosi esemplari di collezioni private, ecclesiastiche e comunali[36].

L'*Histoire du travail* era l'«histoire complète de l'humanité depuis sa dispersion sur le globe jusqu'aux temps modernes; non une histoire abstraite, inaccessible aux illettrés, mais une histoire vivante et palpable, s'adressant à tous, intelligible pour tous, et rattachant par une chaîne non interrompue les engins rudimentaires de l'homme primitif aux machines compliquées qu'il invente chaque jour le génie industriel du XIX siècle»[37]. L'intento generale era ovviamente quello di dimostrare il positivo legame tra la validità storico-artistica delle testimonianze del passato e l'industria contemporanea: «Faciliter, pour la pratique des arts et l'étude de leur histoire, la comparaison des produits du travail de l'homme aux diverses époque et chez les différents peuples: fournir au producteurs de toute sorte des modale à imiter, et signaler à l'attention publique les personnes qui conservent les œuvres remarquables des temps passés. […] L'ampio arco cronologico stimolava a convalidare le mature ricerche sul Medioevo e sul Rinascimento e nello stesso modo a rendere più noti i più recenti interessi per tipologie del Sei e Settecento in un orizzonte che comprendeva non solo l'Europa, ma anche l'America centrale e meridionale, l'Egitto, la Turchia, la Cina e il Giappone. […] In tal modo l'autorità di Alexandre Lenoir, dei Carrand, di Basilewsky e di Firmin-Didot, relativa ad avori, bronzi armi, sculture del Medio Evo (fino al 1483) e del Rinascimento (fino al 1860), cedeva a collezionisti più vistosi (quali Rothschild e Spitzer) inclini a documentare i secoli successivi (fino al 1800) nei quali si affermavano anche raccolte molto specializzate (orologi, scatole, miniature, costumi, ventagli, biscuit). Ne risulta una disponibilità temporale e geografica che distingue i caratteri emergenti in una comprensiva universalità. […] La varietà delle scelte implicava giustificazioni specifiche che potessero mettere in luce il filo storico delle varie tipologie. Le recensioni della "Gazette des Beaux-Arts" rivelano in questi anni da un lato la vastità dell'esemplificazione dall'altro la necessità di specificare caratteristiche tecniche e stilistiche»[38]. Cluny resta il riferimento costante, così come le collezioni più note che acquistano un valore documentario "equivalente alle testimonianze autorevoli di testi cavallereschi o alle descrizioni analitiche di documenti accreditati" e che consentono il rinverdire della tradizione archeologica francese

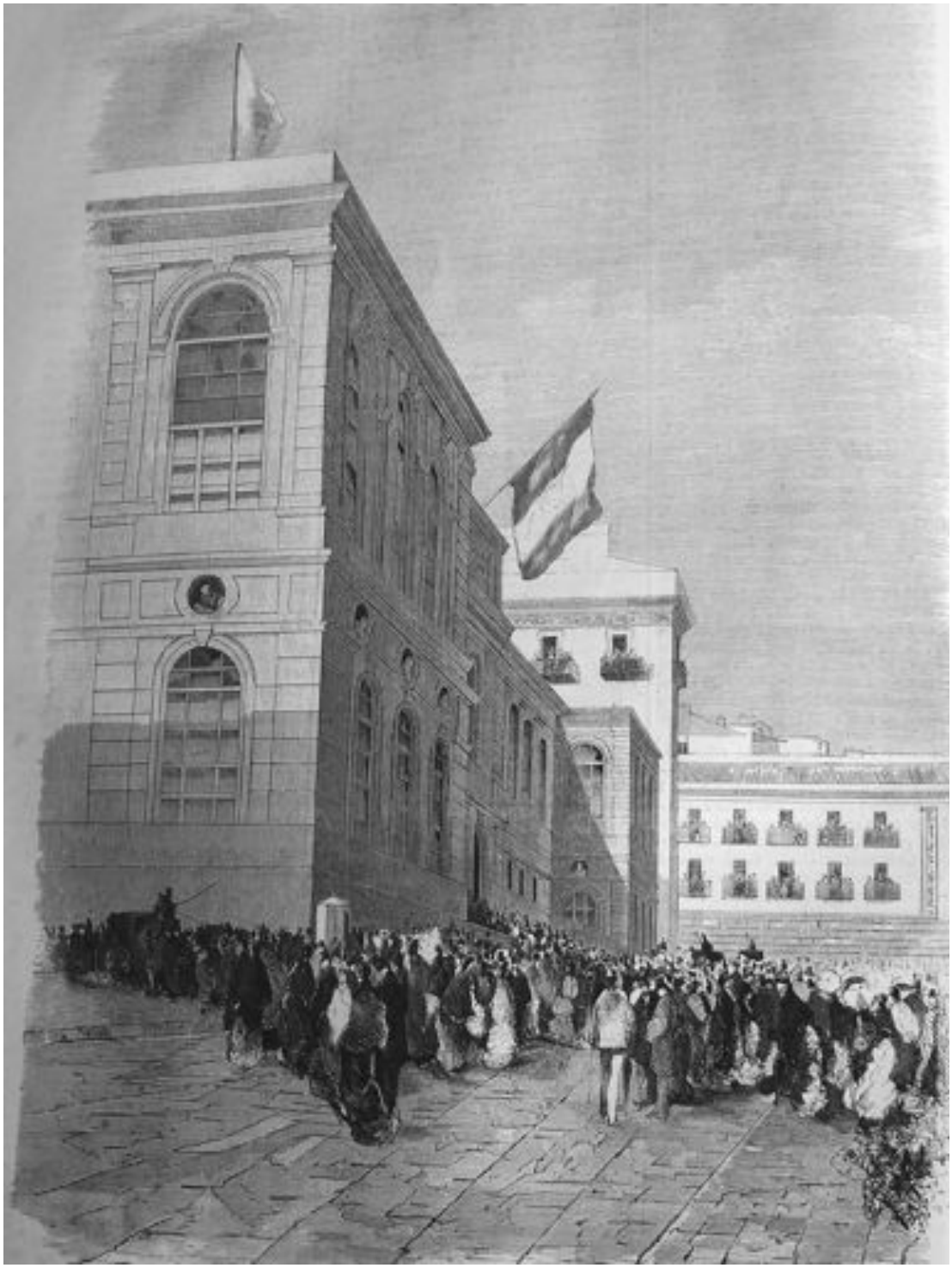


Fig. 6 - Il Palazzo dell'esposizione artistica di Napoli: il giorno dell'inaugurazione (disegno del signor Montefusco), da «L'Illustrazioni Italiana», a. 1877.

che si pone a servizio degli amatori e delle manifatture moderne. Nel 1877, l'Union propone l'apertura di un nuovo museo, quello des Arts Décoratifs, e lo immagina, in stretta sinergia con Cluny, come un «musée des arts et métiers classé dans l'ordre chronologique avec toutes les productions artistiques qui y manquent et ayant en moins sa partie tecnique; aboutissant au musée de Cluny, qui serait l'ensemble décoratif et la conclusion de toute l'étude que présenterait la premiére partie de cette conception; ainsi ceux deux institutions s'expliquant l'une par l'autre formeraient un tout complet, qui serait le desideratum de l'instruction artistique et que nous proponsons de créèr»[39]. L'anno dopo, a Napoli, Filangieri – guardando quasi sicuramente a questa proposta sinergia – acquisirà la Presidenza del Comitato per l'istituzione di un Museo di arte e industria e, poco dopo, darà inizio alla creazione del suo singolare museo.

A partire dagli anni '70, d'altra parte, Filangieri è sempre più presente nella sua città natale. È probabile che su questa maggiore permanenza a Napoli abbia pesato anche la sconfitta della Francia a Sedan e la conseguente caduta di Napoleone III, ma non si può omettere di segnalare la straordinaria coincidenza tra gli interessi del Principe e il dibattito che negli anni '70 animava buona parte dell'elite culturale napoletana alla ricerca di nuove espressioni artistiche, moderni strumenti di educazione e aggiornati criteri di studio della storia.

La discussione aveva avuto inizio, nel 1861, a Firenze, dove si cominciarono ad avviare

Fig. 7 - Esposizione di Napoli: la sala di pittura (disegno del signor Matania), da «L'Illustrazioni Italiana», a. 1877.

Fig. 8 - Esposizione nazionale di Napoli: sala di scultura e ceramica. L'*Ipazia*, di Tabacchi (disegno del signor Montefusco), da «L'Illustrazioni Italiana», a. 1877.

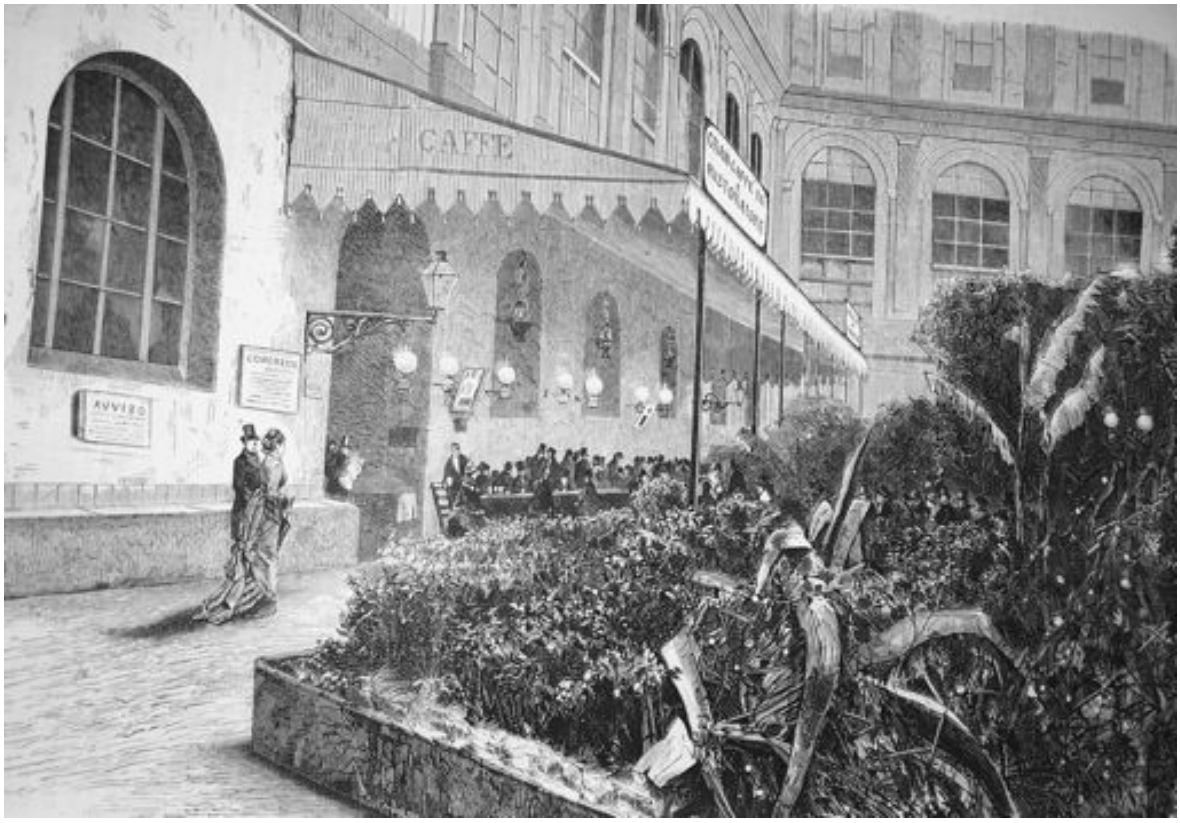


Fig. 9 - Esposizione artistica di Napoli, 1877: cortile del palazzo, da «L'Illustrazioni Italiana», a. 1877.

iniziative espositive che in qualche modo potessero conciliare i vari settori della produzione italiana (agricolo, industriale e artistico) anche al fine di dar vita ad una sorta di prova generale «perché questo regno possa presentarsi convenientemente a quella di Londra già decretata per l'anno successivo»[40]. In seguito alla presenza italiana a Londra – che comportò la consapevolezza dell'impossibilità dell'industria italiana a reggere il confronto con quella delle altre nazioni – venne la proposta di Giuseppe Devincenzi d'istituire, a Torino, il "Real Museo Industriale"[41] e s'intensificò il dibattito sulla necessità d'istituire in Italia musei d'arte e industria.

A Napoli – dove già da tempo erano emerse proposte in tal senso[42] – il dibattito cresce a partire dal 1871. In occasione del VII Congresso Pedagogico Italiano tenutosi in città proprio in quell'anno, la *Commissione intorno al disegno* ribadisce la necessità di un nuovo museo industriale: «una biblioteca delle arti industriali, i cui libri sono gli stessi lavori e prodotti, e le loro riproduzioni grafiche e plastiche fatte con tutti i mezzi e trovati che la civiltà odierna possiede. La distinzione per categorie ed epoche ne facilita lo studio ed il riscontro. Il voto è che queste biblioteche siano, per quanto è possibile, ricche, complete e ordinate, sì che rispondono a tutt'i bisogni da' primi rudimenti, fino agli ultimi sviluppo dell'inventiva»[43]. Le idee progredivano e prendevano forma. I fatti seguirono poco dopo.

Napoli, dov'era fallita l'ipotesi di un'Esposizione da tenersi nel 1866 o nel 1867[44], viene individuata, nel 1874, come sede della Terza Esposizione Artistica Nazionale (Arte antica e arte moderna) e del III Congresso Artistico. L'evento, che doveva esser degno "di Napoli e dell'Italia", diede il via – anche indirettamente – a diverse azioni tutte fortemente orientate al rafforzamento dell'immagine della città essendo sin d'allora molto chiaro quanto l'occasione delle esposizioni nazionali italiane – straordinarie vetrine della borghesia al potere – fossero un vero e proprio terreno di confronto tra grandi centri urbani. Nel 1874, anno in cui viene istituita la Commissione Promotrice per la Esposizione di Belle arti, il Municipio di Napoli si dota di una Commissione Conservatrice Municipale per tutelare "stemmi, iscrizioni e monumenti che abbiano attinenza alle nostre antiche istituzioni", "studiare il modo onde questi monumenti […] diventino più visibili" e indagare "nell'Archivio Municipale tutti i documenti concernenti la storia civile di questo municipio"[45]. L'anno successivo – precisamente il 26 dicembre 1875 – viene istituita la Società Napoletana di Storia Patria con lo scopo di "pubblicare i documenti inediti e di promuovere gli studi di storia patria Napoletana"[46]. I protagonisti di entrambe le istituzioni sono tutti all'interno del Comitato promotore dell'Esposizione. La città, la sua storia, la sua produzione artistica e industriale passata e presente sembrano essere, finalmente, elementi dominanti nella politica governativa e locale. La grande esperienza europea in generale e francese in particolare avevano sicuramente rafforzato la fiducia di Filangieri nel valore dell'Esposizione come coagulante politico, occasione di rilancio economico e spazio per istruire e aggiornare le masse popolari soprattutto in direzione di quel sapere tecnico e industriale che aveva animato le azioni paterne[47]. Egli dovette anche intuire, e questo spiega ancor di più l'impegno profuso e la quantità di opere messe a disposizione, quanto la storia delle Esposizioni fosse anche «storia stessa d'Italia, della sua borghesia e dei vari gruppi di potere, in gara, se non in conflitto, fra di loro; è la storia della sperequazione fra nord e sud e dei tentativi – vani – da parte della forza attiva e consapevole del meridione di riscattarsi, di porsi alla pari, colmando col desiderio l'inesistente volontà politica»[48].

Filangieri aveva vissuto da protagonista il declassamento dell'ex capitale e la conseguente perdita d'identità di una città ormai simile a tutte le altre. Ha, inoltre, la netta percezione del declino del potere nobiliare che deve ora puntare a nuove forme di sopravvivenza attraverso l'approfondimento di specifiche vocazioni personali, la frequentazione di luoghi emblematici e cavalcando una dimensione europea. «È il simbolo di una nuova nobiltà che mantiene influenza, prestigio e potere grazie a virtù borghesi (ricchezza, cultura, attività, storia), di una nobiltà che si trasforma da titolo onorario a nobiltà di qualità, conquistata giorno per giorno e che si riqualifica nell'essere magna pars di quel processo di costruzione dello stato unitario attraverso la storia patria»[49]. Filangieri che, come racconta Lylircus si era "tolto" dalla vita politica per iniziare "incessanti peregrinazioni a traverso tutti i più cospicui centri d'Europa " e "starsi ogn'ora tra artisti ed industriali, a consacrarsi in una parola, con integrità di propositi a tali discipline" è tra quanti perseguono l'obiettivo di "vedere rifiorire le patrie industrie e rendere meno sconsolato di amarezze ed angustie il

lavoro dell'operaio, men triste e severa la sua sorte"[50]. L'Esposizione Nazionale napoletana, dichiaratamente orientata al rapporto arte e industria, supportata da una cerchia di archeologi, artisti, eruditi, amatori e collezionisti, sembra essere l'occasione più giusta per un nuovo piano di rinascita. Essa, inoltre, ripropone con forza l'idea – a lui particolarmente cara – dell'esposizione degli oggetti d'arte del passato come "documenti" e fonti per la discussione di una molteplicità di tematiche relative al mondo dell'arte che s'intendono trattare nel contemporaneo VII Congresso artistico: lo studio dell'arte medievale nelle regioni meridionali; le origini e le differenze delle scuole di pittura in Italia; i ruoli e i compiti delle commissioni provinciali per la conservazione dei monumenti e le modalità di restauro dei monumenti d'arte medievali e moderni.

Filangieri, almeno inizialmente, non appare tra i componenti del Comitato promotore dell'Esposizione. Verrà chiamato in seguito per la quantità d'oggetti d'arte che possiede e che mette immediatamente a disposizione per la mostra di arte antica. È probabilmente per questo motivo che riuscirà ad acquisire subito un ruolo di grande rilievo[51] ma, come si diceva all'inizio, è proprio dalla sua adesione a questa nuova iniziativa napoletana che partiranno le successive imprese: il Museo Artistico Industriale con le Scuole Officine, la ricerca di *Documenti*, il Museo Filangieri. L'Esposizione, come le Commissioni, i circoli e le società, sono in questi anni nuovi ed importanti spazi di aggregazione che svolgono, nell'Italia unita, un ruolo sociale fondamentale, consentendo nuove forme d'integrazione tra gruppi borghesi e aristocrazie sulla base della "nobiltà" del sapere, dell'erudizione, della storia e delle memorie. La storia univa le generazioni recenti a quelle più lontane e apriva loro spazi per un rinnovato e diverso protagonismo. Gli oggetti, i monumenti, i documenti venivano recuperati, salvaguardati ed esposti perché connubio di varie esperienze e competenze, tramite di comunicazione e di trasmissione del sapere. È in funzione di questa continuità tra passato e futuro che i rappresentanti dell'aristocrazia raccoglievano documenti, ricostruivano genealogie e gruppi familiari, ma recuperavano anche altri mondi scomparsi. In questo modo i nobili tutelavano la propria autorevolezza, la usavano nella società e contribuivano alla costruzione di una nuova cittadinanza fatta di valori condivisi, di una cultura comune, della coscienza di appartenere ad una comunità politica e, soprattutto, di memoria collettiva. La storia, intesa come disciplina storica, è ampiamente coinvolta nella fabbricazione di questa memoria collettiva. Il passato serve a costruire il nuovo presente, la memoria collettiva – che esiste anche attraverso immagini e miti – deve essere alimentata con il concorso e con l'azione umana. La famiglia Filangieri – che si estingue in Gaetano – può divenire, con scelte oculate, parte di questa memoria: «E quando io rientro nelle mie stanze – scriverà in seguito – e vedo le mie mura denudate di oggetti di arte e di tutte quelle opere che avevano riempito il vuoto e la solitudine della mia dimora di celibe – dalla giovinezza man mano fino all'età più che matura – io anzi che sentir pena ho l'animo pieno di gioia pensando che questi quadri che […] queste collezioni resteranno qui per lunghi e lunghi anni non oso dire a decoro del paese ma almeno come studio delle arti maggiori come delle minori. Sento come affermarsi come una ed onorata discendenza che conserverà il nome Filangieri in modo onorevole»[52].

I.2 *La collezione Filangieri all'Esposizione di Belle Arti*

L'Esposizione di Arte Antica (figg. 6-9) viene pensata come una mostra retrospettiva e, per quanto si diceva prima sul ruolo di vetrina di questa tipologia di eventi, fu fortemente orientata ai prodotti "segnatamente delle province meridionali d'Italia". Un ruolo chiave avrebbe dovuto giocarlo il Medioevo, epoca a cui guardava soprattutto il maggior promotore dell'iniziativa – Demetrio Salazaro – che avrebbe voluto utilizzare i materiali esposti per la dimostrazione delle sue teorie sull'arte medievale nelle regioni meridionali e sulle origini e le differenze delle scuole di pittura in Italia[53]. Demetrio Salazaro, segretario generale delle Esposizioni e del Congresso, in questi stessi anni sta portando a termine i suoi *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale*[54]. Sostiene, tra l'altro, l'inadeguatezza della ricerca sulle province meridionali d'Italia "che non sono nel campo artistico abbastanza note e studiate" ed è tra quanti portano avanti una forte protesta anti-Vasari, colpevole di aver avviato una lettura parziale della produzione artistica italiana. «Senza ricorrere per ora ai monumenti che fanno testimonianza del contrario con l'eloquenza irrefrenabile dei fatti – scrive Salazaro – vi prego a considerare la difficoltà, nel secolo XVI dei viaggi e quindi dell'osservazione paziente e particolareggiata e dei confronti nelle varie regioni d'Italia, la mancanza, allora, dei criterii epigrafici, paleografici ed iconografici moderni e delle considerazioni etniche e storiche, l'assenza assoluta, in una parola, dei metodi di studio e di comparazione dell'età nostra». Con l'Italia unita – continua Salazaro – è più facile trovar prove dell'antica gloria, ed è «dovere portare con pazienti ricerche il proprio granello all'edifizio splendidissimo della storia vera dell'Italia nostra»[55]. Ispirato a quelle premesse metodologiche che lo avvicinano, almeno nelle intenzioni, al lavoro del conoscitore "di tipo scientifico" che proprio allora si andava precisando, Salazaro, pur assumendo una serie di strumenti del conoscitore (l'accumulo dei fatti, l'osservazione e la comparazione), risultò però essere privo proprio di quell'esercizio e quel talento naturale che caratterizzarono, ad esempio, l'attività di Cavalcaselle e fu, sostanzialmente, incapace di penetrare il linguaggio figurativo dell'opera d'arte. Ebbe tuttavia il merito, in seno al Congresso, di porre l'accento sull'importanza della ricerca documentaria e sulla conservazione delle opere d'arte ossia su quelle azioni che, in città, la Commissione Municipale per la Conservazione dei Monumenti[56] e la Società Napoletana di Storia Patria[57] avevano avviato proprio in occasione dell'Esposizione costruendo così una parte di quel percorso che verrà poi seguito e ampliato da Gaetano Filangieri.

Le pitture medievali, a Napoli come anche altrove[58], finirono comunque con l'avere – comprensibilmente – un ruolo estremamente marginale nell'ambito di un'esposizione realizzata con quanto proveniva, per lo più, dalla presenza di collezionisti privati soprattutto orientati al Rinascimento ed alle epoche successive. La presenza delle raccolte di Gaetano Filangieri, di Giovanni e Pasquale Tesorone[59], del Duca di Martina[60] e di Giulio Sambon finì inoltre per dare ampia preminenza alle "arti industriali" e a trarre quindi "nel mondo dei fatti pratici" la fondazione del Museo Artistico Industriale di Napoli. Sottolineando la

limitata potenzialità espressiva e formativa dei "tesori d'arte" non orientati alla pubblica utilità, Filangieri – proprio riguardo all'Esposizione – scriverà in seguito: «si pensò che i migliori tesori dell'arte che giacevano poco meno che ignorati presso i privati cittadini erano stati recati alla mostra solo per onorare il nome napoletano, quanto maggiormente si sariano prestati se avessero dovuto servire al risorgimento di quelle industrie artistiche che fanno ancora desiderare in Europa i suoi prodotti ora purtroppo diventati solo una ricordanza presso di noi»[61]. Da questa consapevolezza, unita alla lezione familiare e a quella francese sull'importanza della collaborazione pubblico/privato, la donazione successiva.

L'Esposizione d'arte antica prese posto al secondo piano del palazzo dell'Esposizione la cui ricostruzione fu seguita da Enrico Alvino. La quantità e la qualità delle opere esposte fu tale che alcuni temettero addirittura che l'arte antica potesse offuscare la moderna[62]. In più di trenta sale presero posto monete, libri, dipinti, sculture e oggetti d'arte applicata che vennero esposti secondo un criterio sostanzialmente tipologico all'interno del quale, tuttavia, non mancarono tentavi di periodizzazione. L'Esposizione si apriva con la sala dedicata ai *Monumenti medioevali* (sala I) seguita dai *Codici manoscritti, incunaboli e autografi musicali* (sala II), dalle *Monete del regno di Napoli e Sicilia e oggetti diversi* (sala III), dalla *Pittura, Disegni ed acque forti* (sale IV-XIII), da *Scultura, terrecotte, lavori in cera, maioliche e vetri* (sale XIV-XX), poi *Arazzi, stoffe, mobili ed istrumenti musicali* (sala XXI) e *Porcellana* (sale XXII-XXXII).

Dalla lettura dei vari cataloghi pubblicati e dai giornali dell'epoca si deduce che una parte delle raccolte filangieriane viene disposta nel percorso generale della mostra: sedici dipinti sono nelle sale dedicate alla Pittura napoletana[63], due sculture[64] in quella delle *Scolture in marmo, in legno, in bronzo, in rame dorato e in terrecotte*, 7 statuine in terracotta[65] nella *Sala delle Terrecotte dipinte*, *lavori in cera colorata e maioliche di castelli*, 104 porcellane[66] negli spazi appositamente dedicati alla produzione "industriale napoletana", alcune terraglie e circa 90 pastori e animali da presepe[67] sono in parte esposti in vetrina in parte utilizzati per la realizzazione di un grande presepe che fu posto alla fine del percorso – "volendo far noto a tutti il perché furono fatti i pastori e gli animali"[68]. Realizzato da Filippo Palizzi e Antonio Perrone il presepe è un'ulteriore testimonianza di quanto l'evento del 1877 sia stato una sorta di prova generale di un sistema espositivo diffuso che, chiudendo la fase dinastica, centripeta e sostanzialmente archeologica rappresentata dal grande Museo nazionale nel Palazzo degli Studi, apre alla storia della città ed alla rappresentazione stabile dei molteplici aspetti della sua cultura[69]. In tal senso, considerando poi le successive donazioni alla città o allo Stato, fu sicuramente decisiva la scelta del Comitato Esecutore che, "allo scopo di rendere sempre più importante l'Esposizione di arte antica", deliberò di "destinare alcune sale a quei collettori che volessero concorrere ad ornarle, per intero, delle loro raccolte". I Tesorone (fig. 11), il duca di Martina, Giulio Sambon e Gaetano Filangieri ne fecero richiesta ed ottennero quattro "sale particolari" in cui «fu anche accordato che […] potessero esporsi oggetti non Italiani o di alta antichità, non compresi nel programma». Estrapolando dalle loro raccolte quanto necessario per contribuire a scrivere

Fig. 10 - Esposizione artistica di Napoli, 1877: sala dell'arte antica (disegno del signor Matania), da «L'Illustrazione Italiana».

Fig. 11 - La collezione Tesorone (immagini dal catalogo del 1909).

l'"istoria dell'arte di queste contrade" esposta secondo "le epoche e il genere dei lavori" nelle sale della Mostra, i quattro grandi "collettori" napoletani le cui raccolte andranno in parte a costituire o ad accrescere i più importanti musei della città[70], allestiscono piccole camere delle meraviglie per "la grande soddisfazione di tutti quelli che s'interessano dello studio, dell'antico e della storia dell'arte". Purtroppo l'unico catalogo descrittivo di una singola collezione riguarda quella di Giulio Sambon che trovò posto nella terza sala. È solo un elenco di 169 oggetti che coprono tipologie di oggetti e cronologie profondamente diverse: sono descritti dipinti, stoffe, maioliche, paramenti sacri ma anche merletti, pergamene e soprattutto mobili. È estremamente interessante la presenza di un letto, di un tavolo, di mensole, di alcuni banconi e di diverse sedie che lasciano pensare ad un allestimento di stampo ambientalistico – peraltro all'epoca estremamente diffuso – teso a restituire il clima, se non addirittura la forma, del contesto di provenienza (il salone o comunque le stanze del palazzo nobiliare in cui gli oggetti erano quotidianamente conservati) ritenuto più utile alla valorizzazione di oggetti spesso destinati anche al mercato antiquariale. Lo stesso tipo di allestimento, probabilmente, caratterizzava anche gli spazi dedicati alle arti applicate. A questo lascia infatti pensare la descrizione di Francesco Netti relativa alla ventunesima sala[71], e, soprattutto, l'incisione di Matania (Fig. 10) che ben evidenzia quella tendenza ad ambientare di cui si diceva sopra e che, con le dovute differenze di cui parleremo, caratterizzerà anche l'intervento di Filangieri nel museo a Palazzo Como.

Della sala che venne riservata alla collezione di Gaetano Filangieri restano poche notizie rilevabili dal Catalogo Sambon[72] e da alcuni articoli di Carlo Tito Dalbono[73]. «La sala del principe Filangieri – si legge nel catalogo Sambon – si distingue per la importante raccolta delle armi, per maioliche bellissime, una serie non comune di porcellane d'ogni paese, vetri di Venezia, miniature, manoscritti ecc. Fra i vari quadri, scelti nella sua pinacoteca, si ammira uno dei più belli Luini. Il Cristo del Van-Dyck fatto per casa Doria e molti di scuola fiamminga pregevolissimi»[74]. Più precisa e più ampia la descrizione di Dalbono dalla quale si deduce che le sale di Filangieri giungevano alla fine del percorso espositivo significativamente vicine a quelle occupate dalla raccolta del Duca di Martina. Dalbono parla in tutto di quattro sale in cui l'arte «si presentava nelle sue diverse manifestazioni» ed è estremamente interessante l'osservazione che i molteplici oggetti d'arte erano disposti in "maniera adeguata" e rappresentavano quasi "un ritratto storico" di ogni antica famiglia. Della raccolta Filangieri, Dalbono descrive soprattutto le armi provenienti da una casa «dove si uniscono in un difficile connubio la legislazione e la guerra; una casa nella quale il vincitore o il domatore della Sicilia, vi rimane quasi senz'odio, ha diritto di vivere al cospetto dell'Europa, anche quando l'Europa si ricompone. L'histoire avant tout». La descrizione – che pone bene l'accento su quello che andrà a costituire il nucleo iniziale della donazione filangieriana – offre anche ulteriori spunti. L'arte – si legge – non è presente solo nel "sorriso" delle pitture, ma anche nel «terrore delle armi», attraverso le quali è possibile ricostruire i percorsi ed i progressi dell'arte della guerra. Evidente l'ampiezza dell'armeria filangeriana che dovette essere pensata come una sorta di storia delle armi che parte dal XIII secolo e

propone le più disparate tipologie di oggetti «lancia, stocco, spada, mazza, manarini, partigiane, picche, mezze picche, pugnali e così via». Armi "civilizzate" nell'esposizione "tanto da allietare i visitatori senza incutere in essi alcun timore". C'è già molto del Filangieri che conosceremo quando Dalbono precisa che l'espositore volle preoccuparsi anche della "comunicazione" indicando il secolo e l'artefice armaiuolo e sottolineando quanto i «napoletani furono abili anche nella fabbricazione e lavorazione dell'acciaio, tanto che tre vie di Napoli ancora conservavano il nome degli armieri, degli scoppettieri e degli spadari». Resta da capire per quale motivo – forse una decisione tardiva? – non resti alcuna traccia di questa sala nel catalogo generale dell'esposizione. È comunque sicuro che già in questo spazio Filangieri abbia esposto il nucleo più significativo della sua donazione ed è altrettanto credibile che, per la mescolanza di oggetti descritta, abbia optato per una ricostruzione d'ambiente[75] attenta, tuttavia, alla specificità dell'oggetto esposto ed alla sua capacità di raccontare una storia ed una tecnica. Peccato, dunque, dover constatare l'assenza di ulteriore documentazione al riguardo dal momento che, al di là degli oggetti da lui scelti per questa prima forma di fruizione pubblica delle sue raccolte, il loro allestimento poté costituire una sorta di prova generale della forma data al suo museo.

I.3 *L'inventario della donazione*

La storia della fondazione del Museo Filangieri inizia, ufficialmente, il 18 novembre 1881. È in questa data che viene indirizzata al "Sindaco di Napoli e ai signori Consiglieri componenti il Consiglio comunale di Napoli", l'offerta delle sue collezioni private, "pensiero amorosamente coltivato per farne omaggio alla sua città natale".

«Il principe di Satriano signor Gaetano Filangieri ha speso la maggior parte della sua vita nel riunire un Museo composto:

1. Di una collezione di armi medievali ed orientali con armature (sic) intiere e mezze armature adorne delle più squisite azziminature, spade, spadoni, scudi, azze, portamicce, pugnali, picozze delle più svariate fogge e dintornature […]
2. Di una collezione di quadri antichi, al n.di 60, dei più insigni pennelli e di gran valore […]
3. Di una collezione di maioliche[…]
4. Di una collezione d'animali e pastori […]
5. Di una collezione di avorii
6. Di una collezione di legni intagliati […]
7. Di una collezione di vetri antichi[…]
8. Di una collezione di svariate miniature[…]
9. Di una collezione di tappeti orientali […]
10. Di un monetario e di un medagliere
11. Di una collezioni elegantissima di ventagli, ornamenti di madreperla, tartaruga, coralli, nonché tabacchiere in metalli preziosi

12. Di una biblioteca annessa al Museo, formata tutta di libri d'arte ed opere di storia napoletana»[76].

Accettata il 7 dicembre successivo, la donazione si precisa nel corso del 1882 e viene formalizzata nel 1883 con la stipula del contratto di donazione fra il Principe di Satriano ed il Municipio di Napoli. Allegato al contratto, l'*Inventario "degli oggetti antichi di proprietà dell'Ill. Principe Gaetano Filangieri che venne consegnato all'Assessore Marchese di Campodisola all'epoca dell'offerta fatta al Municipio"*. Conservato nell'archivio del Museo, l'inventario è una testimonianza preziosa ai fini della comprensione del primo nucleo di oggetti che andarono a formare il nostro istituto ed è utile, pertanto, per valutare direzioni e motivazioni degli incrementi che si ebbero fino al 1888, anno della definitiva apertura al pubblico della raccolta.

Nel 1883 Gaetano Filangieri dona al Comune di Napoli circa 4000 oggetti[77] tra cui:

449 armi distinte in Armi medievali, armi di corte, di guerra e da fuoco del XVII, XVIII e XIX secolo; armi Giapponesi, Chinesi, Indiane, Africane, Circasse e Persiane.
576 Porcellane
110 Maioliche
138 Pastori, animali e oggetti da presepe più tre vetrine "contenenti i seguenti raffigurati oggetti che adornavano i presepi, bettole e venditori ecc."
96 Vetri antichi di Murano, di Boemia e di Venezia
61 Quadri antichi
21 Avorii e sculture fine in bossolo
65 Miniature
47 Smalti
132 Tabacchiere e altri oggetti[78]
1918 Monete e medaglie

Organizzato per numeri progressivi e "numeri della specie", l'inventario è un articolato elenco di materiali divisi per tipologie. Accanto alla necessaria descrizione del pezzo, esso presenta talvolta importanti giudizi sull'opera donata e, soprattutto, preziose annotazioni sulla provenienza che consentono, per la prima volta, anche utili riflessioni sulle modalità di acquisizione della raccolta.

L'elenco è aperto dalla descrizione della collezione di armi. Comprensibilmente preciso nell'indicazione della tipologia di arma e delle sua misura, l'inventario distingue nettamente tra le armi europee e quelle di altri paesi. Per l'elenco delle armi europee si segue un criterio cronologico distinguendo il nucleo di "armi medievali" da quelle dei secoli dal XVII al XIX. Nella descrizione vengono riportate le iscrizioni, eventuali note relative allo stato di conservazione dell'arma ed accurate informazioni sulla qualità dell'oggetto oltre che sul possibile artefice: la spada indicata con il numero 19, ad esempio, "è bellissimo esemplare che pare lavoro del Cellini", "esemplare bellissimo" è anche la spada 27 così come "l'intreccio" della n. 30 e il pomo della n. 44. Al fine di sottolineare la straordinaria qualità della donazione, l'inventario si ferma a precisare anche la rarità dei pezzi: la spada

con il numero 56, ad esempio, è stata prodotta nella fabbrica di Leocorno e di "tale fabbrica non esiste che un solo esemplare nel Museo di Madrid - Armeria"[79].

Un nucleo significativo di armi è di provenienza familiare. La vita militare era prerogativa di un'antica schiatta come quella dei Filangieri e molta parte delle armi erano state "usate" o appartenevano al corredo degli oggetti personali del fondatore e dei suoi avi, in particolare al padre che, occorre ricordarlo, fu anche a capo della direzione interinale dei Corpi Facoltativi[80] rappresentando per l'esercito napoletano «uno spartiacque tra vecchio e nuovo, il desiderio di seppellire il passato, la voglia di procedere alla modernizzazione del Paese e favorire il processo di industrializzazione»[81]. Di una spada (la n. 65) si precisa, infatti, che è "dono del Re Ferdinando II a Sua Eccellenza il Principe di Satriano Filangieri" mentre di uno spadino di corte (il n. 243) che «era quello di cui si serviva S.E. Il Principe di Satriano Carlo Filangieri allorché era Colonnello scudiere di Giuseppe Bonaparte in Ispagna»[82].

I dettagli sulla lavorazione e i commenti critici presenti nell'inventario delle armi europee mancano quasi del tutto nell'elenco delle *Armi Giapponesi, Chinesi, Indiane, Africane, Circasse e Persiane*. Se si esclude un pugnale indiano "originalissimo di forma" (n. 335) ed un "fodero interessantissimo per la sua foggia" di uno Jatagan del Congo (n. 351), la descrizione dei singoli oggetti è quasi sempre ridotta alla denominazione, ai materiali e alla lunghezza. Tuttavia, come vedremo nel prossimo paragrafo, saranno proprio queste armi ad essere incrementate notevolmente nei 5 anni che separano l'inventario dall'apertura del museo e ad essere presentate nel catalogo con dovizia di dettagli storici e tecnici.

L'elenco delle porcellane pone immediatamente l'accento sulle fabbriche, sulle diverse fasi delle manifatture e sugli intagliatori. Nell'inventario, infatti, tazze, statuine, piatti e vasi vengono divisi in: Antica Porcellana di Sassonia (Gruppi), Biscotti di Capodimonte (Tagliolini Volpato), Porcellana di Capodimonte (gruppi); Porcellana di Sassonia, Porcellana di Capodimonte, Buen Retiro Porcellana, Porcellana di Baviera-Carlo Teodoro; Porcellana Imperiale di Vienna, Porcellana di Francia, Porcellana di Berlino, Porcellana di Sevres, Porcellana Inglese Chelsey, Porcellana di Lanzemburg, Porcellana di Zurigo, Porcellana di Venezia, Porcellana di Cina, Porcellana di Sassonia Meissen, Porcellana di Delft, Porcellana di Nion, Porcellana di Furstbeng, Porcellana Inglese Wedgwood-Shaffordshire, Porcellana di Francia-Chantilly; Porcellana di Zurigo, Porcellana Ginori, Porcellana di Strasburgo. Di questo cospicuo nucleo di oggetti, così come delle Maioliche[83], non si fa alcun riferimento alle modalità di acquisizione se non nel caso di un servizio di "maiolica vecchia Marsiglia ed antica Venezia" venuto dai Filangieri Cuto di Sicilia. Del tutto assenti sono le indicazioni relative alla qualità degli oggetti: si precisa, esclusivamente, la rarità di alcuni pezzi (come ad esempio un Servizio di Sevres dell'epoca di Luigi XV). È molto probabile, comunque, che molta parte di questi materiali, così come i pastori e i pezzi da presepe (alcuni dei quali già organizzati in vetrine), i vetri, le tabacchiere ed altri pezzi di arte applicata provengano dal patrimonio familiare. Lo si specifica, però, solo quando si tratta di sottolineare, come valore aggiunto, l'eccellenza dell'antico proprietario (ad esempio una tabacchiera ovale in oro – la n. 1532 – appartenuta a "S.E. Gaetano Filangieri Autore della

scienza della Legislazione"). A questo nucleo di oggetti familiari, saranno poi stati aggiunti sicuramente molti altri pezzi che sono andati, probabilmente, a completare delle serie oppure ad attestare epoche, fabbriche e tecniche assenti o scarsamente rappresentate[84].

«Arredi tappezzerie, vetrate, armature, costumi, gioielli, avori, ferri, smalti e oreficerie forniscono l'illusione di un tempo ritrovato in cui ci si perde a passeggio fra nobili cavalieri antichi, rivestiti di armature scintillanti, o a seguire le volute e gli intrecci dei ghirigori orientali in un cortile moresco. Ognuno può scegliere il proprio tempo, individuale e soggettivo, sognare il suo mito, dal Medioevo al Rinascimento o al Settecento francese, reso voluttuoso dai sensuosi nudi femminili»[85]. È difficile escludere che la collezione non sia mai stata per Filangieri un rifugio. Poi, senz'alcun dubbio, diventerà uno strumento.

La prima data certa di un suo acquisto è il 1854. Impossibile, invece, è sapere quando abbia cominciato a raccogliere ed ordinare con metodo gli oggetti familiari. L'inventario di cui si sta parlando, elencando per i dipinti date e luoghi di acquisizione, permette di chiarire – almeno per questa tipologia di oggetti – spostamenti e contatti del Principe e, cosa ancora più importante, di valutare con più precisione gli orientamenti del collezionista. Nel 1883, Gaetano Filangieri inserisce nella donazione al Comune 67 dipinti di cui 33 sono indicati come acquisti del Principe, 6 risultano ricevuti in eredità o in dono da parenti, di 3 si precisa la provenienza da "casa Filangieri". Sulla fonte dei restanti quadri non viene data alcuna informazione[86].

Valutando che, anche per i suoi acquisti più antichi, Filangieri riesce sempre ad indicare date e provenienza è lecito immaginare che, per tutti i dipinti che vengono inventariati privi di ulteriore indicazione, si tratti di opere già presenti nelle raccolte familiari. Si potrebbe spiegare l'anomalia di alcune precisazioni di provenienza da "casa Filangieri", come ad esempio, per il dipinto di Innocenzo da Imola, al fine di evidenziare l'antichità del possesso[87] o con la necessità di ricondurre in un contesto familiare i due "ritratti di belle donne" in seguito identificati come il ritratto della nonna Carolina Frendel e della sorella[88].

Se si esclude la comprensibile apertura al primo settecento francese, particolarmente amato e rivalutato negli anni della sua permanenza parigina, Filangieri acquista soprattutto pittura napoletana e fiamminga mostrando una notevole continuità con il nucleo di dipinti che, privo di indicazioni di provenienza, riteniamo già presente nelle raccolte familiari. Questo nucleo, d'altronde, appare estremamente vicino alle grandi gallerie dell'aristocrazia napoletana sulle quali, in seguito, lo stesso Filangieri farà eseguire studi *ad hoc* da Bartolomeo Capasso[89]. I numerosi dipinti di "scuola napoletana" Ribera, Stanzione, Falcone, Giordano e, accanto ad essi, il generismo nordico ed il nucleo emiliano sono infatti in linea con le più famose raccolte napoletane descritte dai vari Capaccio, Celano, De Dominici e sulle quali, di fatto, era stata in parte scritta e si stava ora tentando di riscrivere una storia dell'arte moderna più attenta alla specificità della scuola pittorica napoletana[90]. Difficile però, capire quanto questa scelta si possa collegare – già dagli anni '50 – a quella revisione della storiografia artistica locale che Filangieri avvierà più tardi con la ricerca archivistica per i *Documenti* e quanto invece sia stata dettata semplicemente dal gusto personale e da un'indubbia preferenza per una pittura fortemente orientata al vero. Non aiuta, in tal sen-

so, anche l'assenza di fonti attendibili sulla sua raccolta privata[91] che possano aiutare a capire se disponesse solo di questa tipologia di dipinti o se abbia scelto quelli che in qualche modo potessero essere in linea con la sentita esigenza di riscrivere la storia dell'arte napoletana espressa da Demetrio Salazaro e dal Comitato organizzatore dell'Esposizione d'arte antica.

Tornando comunque all'inventario e rimandando in appendice per i rimanenti oggetti ai quali non faccio riferimento, val la pena ricordare la presenza di alcuni prodotti in legno che vengono donati ai fini dell'allestimento delle sale del museo. Si pensi – ad esempio – al n. 1657 (una "gran cornice con quattro colonne da servire per porta d'entrata della sala maggiore del Museo"), una base per busto in legno scolpito, ("n.b. – si aggiunge – altri pezzi di legno scolpito si andranno collocando qua e là secondo il bisogno del Museo") ed un mobile in legno scolpito – anche questo molto probabilmente proveniente da casa Filangieri – "con armadi e figure a rilievo, con vetrina dove si conserva il manoscritto di D. Gaetano Filangieri, autore della scienza della legislazione" (n. 1649).

I.4 *Gli incrementi per l'esposizione definitiva*

Nei cinque anni che separano l'atto di donazione dall'apertura al pubblico del museo, la collezione filangieriana quasi raddoppia. Ad attestare la crescita, la pubblicazione, nel 1888, del *Catalogo del Museo Civico Gaetano Filangieri* che, resta ancora oggi – purtroppo – l'unico catalogo scientifico della nostra raccolta[92]. Organizzato guardando ai cataloghi delle grandi collezioni francesi ed in particolare al già citato lavoro di Labarte per la raccolta Debruge-Duménil, il volume descrive gli oggetti del museo tenendo conto di un percorso di visita che consente – sia pur con le modalità che vedremo – di raggruppare i diversi oggetti per tipologie omogenee al fine di far precedere la descrizione dei pezzi da un ampio racconto sulla genesi storica del genere. Nelle introduzioni, così come nelle singole spiegazioni di opere particolarmente significative, il catalogo informa il lettore su una vasta gamma di tecniche, di usi e di costumi, segnala la presenza di opere esposte in altri musei (soprattutto europei) ed eventuali studi ai quali poter far riferimento[93]. Offre dunque un largo materiale di consultazione ed è pensato, evidentemente, come uno strumento per gli amatori e per le manifatture moderne.

Tutte le categorie di oggetti presenti nell'inventario del 1883 appaiono, nel 1888, notevolmente incrementate. Gli sviluppi più significativi, tuttavia, interessano le armi (che passano da 450 a circa 800 pezzi), le "sculture diverse" (da 5 a quasi 150) e i dipinti (da 60 a 83).

Le armi sono cresciute in proporzione rappresentando il 27 % del totale esposto ed è interessante notare che le armi extraeuropee, che nel 1883 sono il 20% degli "arnesi da guerra", sono divenute, nel 1888, il 55%. Non si dispone, purtroppo, di notizie sulla loro provenienza ma è molto probabile che questo arricchimento sia il frutto di appositi acquisti fatti dal Principe sulla scorta dell'esperienza parigina (l'orientalistica era diventa una co-

stante delle esposizioni) e delle grandi raccolte pubbliche e private che Filangieri ebbe modo di conoscere. "La più ricca, svariata e splendida collezione dell'arte indiana – si legge nel catalogo del suo Museo – ed in particolar modo delle armi, bardature di cavalli, simboli religiosi e mitici, gioielli ed arredi della persona e della casa, è quella del Principe di Galles, che fu una delle manifestazioni, le quali più stupirono nell'ultima esposizione di Parigi, ove S.A. volle farla ammirare. Per le armi cinesi poi, la raccolta che se ne vede al Museo d'artiglieria a Parigi è la più completa e svariata che n'esista in Europa"[94].

Attraverso la cospicua immissione di armi orientali, la raccolta d'armi s'arricchisce di nuovi modelli, nuove tecniche e nuove abilità: la "cesellatura su metalli preziosi" delle armi dell'Indocina e della Birmania, gli "sfolgoranti smalti" di quelle persiane, la "verniciatura di cui splendono le impugnature, le guaine, ed i calzuoli delle armi[…] è un altro carattere tutto proprio di questi prodotti di tali popoli; la cui originalità, l'arte europea potrà tentare d'imitare, ma sorpassare giammai per gli antichissimi tradizionali loro processi tecnici, nella massima parte ancora ignoti. E per vero in considerare tutto quello che in Europa addimandansi lacche, si ha una chiara pruova dell'alta valentia de' legnaioli cinesi e giapponesi, che congiungono alla stupenda tecnica del lavoro della guarnitura e fattura di tali oggetti in legno un gusto decorativo fine e delicato"[95].

Diverso per le motivazioni, ma egualmente ragguardevole per la quantità di nuove immissioni, è il rafforzamento della categoria "sculture"[96]. Nella donazione iniziale, inseriti per lo più in una classe alquanto eterogenea denominata "Tabacchiere ed altri oggetti", troviamo menzionati il busto di Ferdinando IV in terracotta, un busto di Giuseppe Bonaparte (che non venne più esposto), il ritratto dell'abate Galiani, quello di Raimondo Moncada e la *Victa* di Francesco Jerace. Nell'allestimento del museo, il numero aumenta sensibilmente per rispondere ad altre due necessità finora solo accennate e su cui torneremo anche in seguito.

Il museo Filangieri è anche un monumento familiare. Accanto all'inedita categoria di oggetti attestanti l'antichità e la nobiltà della famiglia (alberi genealogici, diplomi in pergamena e, per il fondatore, "le nomine di accademie e altri ufficii") entrano a far parte del percorso i ritratti di famiglia: alcuni, come vedremo, saranno il fulcro del complesso programma espositivo (ad esempio il busto del padre nella nicchia della Sala inferiore) altri completano, esposti nelle sale e in biblioteca, la galleria dei riferimenti affettivi e morali del fondatore: l'avo Serafino, il ritratto dello zio Roberto, il busto della madre e quello del nonno. Se si esclude il busto di Gaetano Filangieri junior, che venne realizzato dal Comune di Napoli dopo la morte del fondatore e collocato nel museo, per la provenienza di queste sculture occorre guardare a casa Filangieri. Sono infatti documentati, nel "Notamento e valuta dei lavori a marmo e pietra di ardesia eseguiti dal maestro Andrea Russo", i lavori di spostamento, trasloco e fissaggio al museo dei ritratti in marmo "tolti dalla casa del Principe"[97].

Quel che maggiormente colpisce, tuttavia, è la cospicua immissione di frammenti: bassorilievi, frontali di tombe, colonnine, steli sepolcrali, stemmi e scudi marmorei. Nella maggior parte dei casi, il catalogo precisa la loro provenienza. La tomba di Messer Niccolò d'Alagno, tolta dalla chiesa Ave gratia plena di Torre Annunziata e «giacendo pressocché

abbandonato, fu raccolta dal Fondatore di questo Museo e qui conservata», una colonnina in marmo bianco è rinvenuta nelle fondazioni del palazzo Como, una stele «dagli scavi di fondazione di una casina di campagna», gli stemmi variamente recuperati dai palazzi napoletani anche grazie a donazioni. Si evidenzia, con questi incrementi, l'adesione ad una nuova prassi conservativa che non è solo finalizzata ai documenti – modelli per la storia dell'arte e dell'industria ma, più acutamente, – ed è una sensibilità che non emergeva in alcun modo nell'inventario del 1883 ma che si comprende alla luce dell'avvio dei lavori del Risanamento e della sua partecipazione all'attività delle Commissioni conservatrici[98] – alla storia della città e del suo territorio. In tal senso non credo sia casuale la presenza, all'interno del faldone in cui si conservano i documenti sulla costruzione del museo, di un opuscolo a stampa sul Museo Carnevalet[99], prototipo dei musei della città.

Notevoli aggiunte appaiono anche nella raccolta di dipinti. Per quest'ultima categoria di oggetti, tuttavia, occorre segnalare – rispetto alla lista del 1883 – anche alcune eliminazioni[100].

La mancata esposizione – sicuramente anche legata agli spazi disponibili – può in parte leggersi in relazione all'abbondanza di opere di un dato periodo o di una data scuola, in parte – ma è solo un'ipotesi, tra l'altro scarsamente dimostrabile data l'assenza dei dipinti[101] – alla qualità del dipinto o allo stato di conservazione[102]. Meglio interpretabile è la logica delle nuove accessioni che, senza alterare la precedente predominanza della pittura napoletana e fiamminga del XVII e XVIII secolo, accrescono in percentuale, la pittura del Quattrocento e del Cinquecento – quasi del tutto assente nel 1883 – con una particolare attenzione ai dipinti di "scuola fiorentina" sollecitata, molto probabilmente, dagli studi dell'ambiente dei conoscitori italiani con cui Filangieri entra in contatto per la redazione dei suoi *Documenti*. Rimandano alle finalità encomiastiche già chiarite per la scultura, le immissioni di ritratti familiari e la commissione a Domenico Morelli del bel ritratto del nonno giurista che, probabilmente, andò a sostituire il precedente dipinto dell'avo opera di Giuseppe Bonito.

Nella raccolta esposta – mancavano completamente nell'inventario – entrano anche le antichità sotto forma di grandi vasi attici e di frammenti provenienti dagli scavi effettuati nei lavori di spostamento e di riallestimento della sede del museo, trovano posto straordinari modelli "tutto tondo d'uomini in arme", antichi stemmi e torcieri, stendardi, mobili ed altri complementi d'arredo che non compaiono in alcun modo nella precedente donazione. Stoffe, tappeti, grandi vasi in maiolica non indicati nel 1883, vanno a decorare le parti alte delle pareti del museo e gli spazi al di sopra delle vetrine. Le memorie familiari, inizialmente solo relative al manoscritto de *La scienza della legislazione*, si allargano alle "memorie del Tenente Generale D. Carlo Filangieri". Gli oggetti non sono più solo documenti, stanno diventando le parole di un racconto che sta prendendo forma in uno spazio al quale Filangieri vuole restituire una funzione nuova e modernissima. Per rendere leggibile il racconto occorrono altri "segni", espressioni che siano in grado di completare un pensiero, frammenti di un discorso che il collezionista aveva già probabilmente in mente ma che il direttore del museo deve rendere esplicito, intelligibile e, come ogni sogno che si rispetti, anche straordinariamente bello.

Note

[1] Sull'Esposizione del 1877 hanno dato significativi contributi M.A. Picone Petrusa (in M. Picone Petrusa, M.R. Pessolano, A. Bianco, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911*, Napoli 1988) e Gaia Salvatori, *L'Esposizione nazionale di Belle Arti a Napoli nel 1877: echi di critica nella stampa periodica intorno alle arti applicate*, in S. La Barbera (a cura di) *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte nell'ottocento in Italia*, Palermo 2004, pp. 142-156. I cataloghi pubblicati in occasione dell'Esposizione sono stati variamente utilizzati da diversi studiosi per la ricostruzione di nuclei collezionistici conservati nei musei della città o, purtroppo, dispersi. Resta però ancora poco studiata, e andrebbe invece approfondita, l'organizzazione generale dell'Esposizione: le logiche sottese all'ordinamento delle sale e l'intero apparato comunicativo (soprattutto la molteplicità di cataloghi) che evidenziano un'interessante volontà di fornire strumenti di studio e spunti di ricerca ampi e diversificati.

[2] Sulla figura di Carlo Filangieri si veda, oltre ad E. Croce, *La patria napoletana*, Vicenza 1974, la voce *Filangieri Carlo* a cura di R.de Lorenzo, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1996, vol. XLVII, pp. 568-573.

[3] Su Gaetano Filangieri cfr. F. Venturi, *Settecento riformatore*, Torino 1969, la voce *Filangieri Gaetano* a cura di G. Fagioli Vercellone, in *Dizionario Biografico degli italiani*, cit, vol. XLVII, pp. 583-585, e G. Galasso*, La filosofia in soccorso de' Governi*, Napoli 1989.

[4] Molto interessante, anche per quanto si dirà dopo sul ruolo dell'aristocrazia nel secondo ottocento, una riflessione di Filangieri in una sorta di zibaldone datato 1882 ma con aggiunte databili almeno fino al 1888 (il quaderno è conservato nell'Archivio del Museo Filangieri, in seguito solo AMF, Arch. A, B.35). Alla lettera S, a proposito delle Scuole professionali, si legge: «Nel 4 maggio 1883 il Ministro Ferry inaugurando una novella Scuola Professionale in Francia a Vierzon, nel discorso inaugurale disse che doveva essere la scuola-tipo del nostro secolo, nella quale i ragazzi avranno una educazione morale ed impareranno un mestiere manuale. Nella società moderna, disse il Ministro, quando la lima e la pialla avranno il loro posto accanto alle carte geografiche e a libri della scienza – le idee di casta spariranno e saranno rimpiazzate dalle idee di concordia sociale. Le scuole Professionali pochi anni or sono erano 20 oggi raggiungono n. 400. L'aristocrazia sullo scorcio del secolo passato volle ostinatamente (salvo molte eccezioni) chiuder gli occhi e non vedere il terzo stato che veniva su, trincerandosi essa aristocrazia nel privilegio (che era pure una tradizione di secoli, un diritto ereditario acquisito) e che aveva pure operato grandi cose nello sviluppo della Civiltà. Essa fu sopraffatta e sconfitta, il privilegio abolito, l'Eguaglianza civile proclamata. Il terzo stato ossia la borghesia trionfante: – oggi questa Borghesia trincerandosi in un Egoismo che direi quasi rabbioso, non avendo ragione di essere né per equità, né per tradizione, non vede il 4° stato sorgere il quale chiede educazione civile e professionale, maggiore giustizia nella ripartizione dei Lucri che derivano dal Capitale e dal Lavoro. Salario rimuneratario migliore. Istituzioni che assicurino la vecchiaia dalla fame e dalla miseria».

[5] R. De Lorenzo, *Introduzione*, in G. Filangieri, *Documenti per la storia*, cit. pp. VIII-IX.

[6] È forse il caso di ricordare l'importante *Proposta per la creazione di una scuola politecnica* fatta da Carlo Filangieri a Ferdinando II nel 1831. Ispirandosi all'École polytecnique di Parigi, Carlo suggerì al sovrano di dar vita ad un istituto politecnico in grado di contribuire alla diffusione di conoscenze riguardanti la guerra, la navigazione, l'astronomia, l'architettura ed in generale le manifatture, le arti e le applicazioni tecniche. Del manoscritto, conservato presso l'archivio del Museo (AMF-A, B.3, fasc. 46) e solo in parte pubblicato, è di estremo interesse il riferimento al ruolo dei Conservatori di arti e di mestieri – a cui «l'Inghilterra, la Francia, l'Unione Americana debbono la prosperità delle loro arti» – ed ai gabinetti dei prodotti delle manifatture nei quali «ognuno può ad un tratto discernere fino a qual grado di bontà sia ivi giunto ogni lavorio e ravvisare in uno specchio lo stato, direi quasi la storia progressiva dell'industria nazionale in tutte le sue branche».

[7] Lylircus (E. Cerillo), *Profilo biografico di Gaetano Filangieri*, Napoli 1882. La biografia si può considerare "autorizzata" dato il rapporto di collaborazione esistente tra Edoardo Cerillo (Lylircus) e il principe Filangieri di cui parleremo più avanti.

[8] M. Sansone, *La letteratura a Napoli dal 1800 al 1860*, in *Storia di Napoli*, X, p. 328.

[9] Su E. Alvino, con ampi riferimenti alla bibliografia precedente, cfr. G. Pugliano. *Errico Alvino e il restauro dei monumenti,* in «Quaderni dell'Accademia Pontaniana», n. 37, Napoli, 2004.

[10] Vicina alle coeve società storiche italiane, l'iniziativa di Troya – come si legge nel suo *Manifesto* – aveva come finalità l'indagine delle «fonti massime greche» e la pubblicazione delle pergamene di «Napoli e di Sicilia con altre scritture o non mai stampate o fatte rare dall'anno 568 fino al 1734». Diviso in dieci parti o serie, suddivise in vari Ordini, il lavoro della Società doveva essere affidato ad un cospicuo numero di ricercatori i cui nomi furono elencati dallo stesso Troya sulle pagine del «Museo di scienze e letteratura» (a. 1844). Tra i nomi quello di un giovanissimo Gaetano Filangieri. Su Carlo Troya e la sua società cfr. G.del Giudice, *Carlo Troya. Vita pubblica e privata, studi, opere con Appendice di lettere inedite e altri documenti,* Napoli 1899, A. Parente, *Preistoria della società storica Napoletana in Studi in onore di Riccardo Filangieri,* III, Napoli 1959 ed il più recente saggio di M.del Treppo, *Bartolommeo Capasso, la storia, l'erudizione* in G. Vitolo (a cura di), *Bartolommeo Capasso. Storia, filologia, erudizione nella Napoli dell'Ottocento,* Napoli 2005, pp. 15-131.

[11] C. Troya, *Storia d'Italia nel medioevo*, Napoli 1839 p. 9. Su questi argomenti, relativamente allo studio dell'arte, cfr. N. Barrella, *Il dibattito sui metodi e gli obiettivi dello studio sull'arte a Napoli negli anni quaranta dell'Ottocento e il ruolo di "Poliorama Pittoresco"*, in R. Cioffi e A. Rovetta (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Milano 2007, pp. 21-34.

[12] R. De Cesare, *La fine di un regno*, Roma, 1975, I, p. 21.

[13] È la descrizione che ne da E. Croce ne *La patria napoletana*, cit. p. 130.

[14] Tra i libri acquistati da Filangieri e presenti nella biblioteca del Museo compaiono molti degli scritti più significativi pubblicati in Francia su problematiche relative alle arti, all'industria e al disegno. Cercherò di volta in volta di segnalare titoli ed autori ma vale la pena sottolineare, già in questa sede, la presenza di testi di Eugène Viollet Le Duc, di Claude Sauvageot, di Albert Jacquemart, di Giuseppe Corona e di Ris Paquot. Accanto a scritti sull'arte italiane ed europea di E. Müntz, G. Campori, A. Venturi, G. Morelli, G.B. Cavalcaselle e G. Milanesi – solo per citarne alcuni – sono presenti volumi su musei, sulle arti suntuarie e sull'insegnamento del disegno. Nella biblioteca del Museo compaiono i cataloghi delle più importanti Esposizioni universali tenutesi tra il 1855 ed il 1890, quelli delle vendite presso l'Hotel Druot e delle mostre dell'Union centrale des arts decoratifs.

[15] Si vedano, al riguardo, le numerose ricerche dell'Institut National d'histoire de l'art ed in particolare gli atti del convegno a cura di M. Preti-Hamard e P. Sénéchal, *Collections et marché de l'art en France 1789-1848,* Presses universitaires de Rennes - Institut national d'histoire de l'art, 2005 e il volume a cura di R. Recht, P. Sénéchal, C. Barbillon, F. Martin, *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle,* Paris 2008 con ampi riferimenti agli studi ed alla bibliografia precente.

[16] La definizione è di Philippe de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts* ed è citata da D. Levi, *Connaisseurs français du milieu di XIXe siecle*, in *Histoire de l'histoire…* cit., p. 198.

[17] Si veda, al riguardo, C. Georgel (a cura di), *La Jeunesse des musées: les musées de France au XIXe siecle*, Paris 1994.

[18] Penso, in particolare, ai contributi di Jules Labarte e, più in generale all'attività dell'Union centrale des beaux d'arts appliqués à l'industrie. Nella biblioteca Filangieri sono presenti numerosi cataloghi delle esposizioni promosse dall'Union che coprono un arco cronologico che va dal 1869 al 1882. Su J. Labarte cfr. M. Tomasi, *De la collection à l'histoire: sur la genèse et la structure de l'Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance de Jules Labarte*, in *Histoire de l'histoire… cit*., p. 255-266.

[19] Sono conservati nell'archivio Filangieri numerosi manoscritti – databili tra la fine degli anni 70 e gli anni 80 – ampiamente ispirati ai principali temi del dibattito francese su musei, arte, formazione per l'industria, storia dell'arte. Nell'impossibilità di allegare il tutto al presente studio e al fine di fornire anche spunti per eventuali altri percorsi di ricerca, ne riporto i titoli e la collocazione:
Archivio A
Busta 30

Fasc. 5 *Objects d'art italien. Siécle XIVe – XVIe*
Fasc. 6 *École de dessin en France*
Fasc. 7 *Les arts décoratifs en France*
Fasc. 8 *Les origines de la Renaissance en France*
Fasc. 9 *Le arti decorative in Francia*
Fasc. 10 *Le origini del Risorgimento in Francia*
Fasc. 11 *Il disegno nella educazione popolare ed i musei industriali*
Fasc. 12 *Belle arti in Francia*
Fasc. 13 *Appunti sulle manifatture artistiche industriali in Francia*
Fasc. 14 *Carte varie relative alla Unione centrale delle belle arti applicate alla industria in Francia*
Busta 31
Fasc. 3 *Appunti sul disegno e sull'arte*
Busta 32
Fasc. 1 *Appunti di Gaetano Filangieri sulla storia e l'insegnamento dell'arte in Europa e in Italia*
- Società e consorzi diversi esistenti in Francia ed a Parigi d'iniziativa privata
- Disegno, suo insegnamento e idee generali sull'arte
- Corporazioni di arti e mestieri ed influenza e sviluppo del loro organamento sulle arti e le industrie
- L'estetica sulle arti
- Antico primato sulle arti e sulle industrie e sua inferiorità presente
- Pittura italiana antica e moderna. Note, appunti, critica, notizie sulla scuola italiana antica e moderna

Fasc. 8 *Appunti sui musei francesi*
Busta 45
Fasc. 2 *Esposizione di Parigi dell'anno 1878*
Fasc. 5 *Scuole in Francia*

[20] Su questi argomenti restano ancora molto utili le riflessioni di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, *La genesi della Collezione Carrand (1820-1888)* in *Arti del Medioevo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand, 1889-1989,* Firenze 1989 pp. 39-131.

[21] Attestano il grande interesse di Gaetano Filangieri per l'Hôtel de Cluny gli appunti sull'istituto parigino conservati nel suo archivio ed i cataloghi presenti nella sua biblioteca:
E. du Sommerard, *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue*, Paris 1853.
Id., *Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité du moyen âge et de la reinassance exposés an Musée de Cluny*, Paris 1879.
Id., *Musée de l'Hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité du moyen âge et de la renaissance*, Paris, 1881.
Id., *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité du moyen âge et de la renaissance exposés en Musée*, Paris 1889.

[22] Su questi argomenti cfr. D. Poulot, *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Paris 1977; Id., *Alexandre Lenoir et les musées des Monuments Français*, in P. Nora (a cura di) *Les Lieux de memoire*, Paris 1986, pp. 497-531; E. Bairati, *Alle origini del museo moderno: l'eredità della Rivoluzione nella crescita dei grandi musei europei dell'Ottocento*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica*, Roma 2000, pp. 165-189.

[23] Riportato da P. Barocchi - G. Bertelà, *op. cit*., p. 52.

[24] Si legga quanto scrive Filangieri a Capasso, il 12 dicembre 1880 (AMF-A, B.40, f. 1): «Avendo fermato il proposito di pubblicare per gli eleganti tipi della casa Treves alcune monografie illustrate con disegni dei nostri più valorosi artisti intercalati nel testo, come han praticato in Francia il Viollet Le Duc ed altri, dette monografie cominceranno con quella di S. Pietro a Majella e di San Lorenzo, affinché se mai è destinato che tutta questa massa di monumenti di arte debba andare sempreppiù distruggendosi per la incuria e maltalento dei nostri amministratori, si serbi almeno ne'

disegni onorata ed aperta memoria. Ad arricchire in questo il mio lavoro nella sua parte storica, mi sono affrettato a far eseguire delle ricerche in ispecial modo intorno a San Pietro a Majella. Però dall'Archivio dei PP. Celestini che diceasi trasferito all'Albergo dei Poveri, non si ha il menomo avanzo, essendo stato sventuratamente saccheggiato nel 1799. Per modo che al mio incaricato di tali ricerche finora è stato impossibile di rinvenire alcun che sulle origini e sulle fasi diverse dello interessante e sventurato monumento. Stando così le cose, io mi rivolgo a lei la cui amicizia e benevolenza non mi fece mai difetto, perché voglia compiacersi d'indicarmi a quali fonti possibilmente sia facile poter attenere sicure e genuine e non sul genere delle viste e riviste e ricopiate mai sempre da tutti i compilatori di nostre memorie patrie».

[25] Si vedano soprattutto gli studi su Louis Courajod e in particolare G. Bresc-Bautier e M. Lafabrie (a cura di), *Un combat pour la sculture. Louis Courajod (1841-1896), historien d'art e conservateur*, Paris 2003 e il più recente P. Vaisse, *Courajod et le probleme de la Renaissance*, in *Histoire…* cit. pp. 95-112.

[26] M. Passini, *L'Italia come problema. La storia dell'arte francese e la questione del Rinascimento*, in «Annali di Critica d'arte», n. 4, 2008 pp. 193-231.

[27] Ivi, p. 197.

[28] Su Léon de Laborde cfr. S. Martin, V. Milande, N. Blondil, *Léon de Laborde (1807-1896): de la galerie d'Angoulême au département des sculpture*, in G. Bresc-Bautier e M. Lafabrie (a cura di), *Un combat…* cit., pp. 15-31.

[29] Ivi, p. 194.

[30] Sull'attività di ricerca svolta dal nostro per la pubblicazione dei *Documenti per la storia,le arti e le industrie delle province napoletane (1883-1891)* cfr. N. Barrella, *«Per la storia, le arti e le industrie»: metodi e obiettivi della ricerca di Gaetano Filangieri nella Napoli di fine '800*, in G. Filangieri, *Documenti per la storia* cit., pp. XXXVII-LXXI.

[31] *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil, precedé d'une introduction historique par J. Labarte*, Paris 1847, p. 11. Il catalogo della collezione, presente nella Biblioteca Filangieri, dovette essere costantemente consultato dal Principe come lasciano pensare le numerose sottolineature e le annotazioni di alcune parti (soprattutto quelle relative ai Musei in Francia – Cluny in primo luogo – e alla varie collezioni).

[32] P. Barocchi-G. Gaeta Bertelà, *op. cit.*, p. 52.

[33] Si indicano di seguito i libri sulle iniziative dell' Union Centrale des beaux arts conservati nella Biblioteca Filangieri:
Union Centrale des arts décoratifs, Catalogue des oeuvres et des produits modernes exposés dans le palais de l'industrie, Paris 1868.
Union Centrale des arts décoratifs. Union centrale des beaux arts appliqués a l'industrie. Exposition de 1869, Paris 1869.
Union Centrale des beaux arts appliqués a l'industrie. Exposition de 1869. Catalogue des oeuvres et des produits modernes, Paris 1869.
Palais de l'industrie. Union Centrale des beaux arts appliqués à l'industrie. Quatrième exposition 1874. Catalogue des ouvres et des produits modernes, Paris 1874.
Union Centrale des beaux arts appliqués a l'industrie. Quatrième exposition 1874. Musée historique du costume. Catalogue
Union Centrale des beaux arts appliqués à l'industrie. Sixième exposition,1880. Le métal. Catalogue des ouvres et des produits modernes, Paris 1880.
Le beau dans l'utile. Histoire sommaire de l'Union Centrale des beaux arts appliqués a l'industrie, Paris.
Catalogue descriptif des dessins de décoration et d'ornement de maitres anciens exposés au Musée des arts décoratifs en 1880, Paris.
Véron, E., *Union Centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Histoire de l'Union Centrale, son origine, son présent, son avenir*, Paris, 1876.
Union Centrale des arts décoratifs. Exposition rétrospective de 1882. Primiere fascicule le Mobilier National, Paris, 1882.
Union Centrale des arts décoratifs. Exposition rétrospective de 1882, Paris, 1882.
Catalogue des oeuvres et des produits modernes. Exposition rétrospective de 1882, Paris 1882.
Union Centrale des arts décoratifs. Exposition rétrospective de 1882. Le lois et les tissus, Paris 1882.

[34] P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *op. cit*., p. 58.

[35] Ivi, p. 59.

[36] Sulla mostra e sui possibili raffronti con la Loan Exhibition di Londra si veda anche D. Levi, *Il Medioevo in mostra nell'Ottocento*, in E. Castelnuovo-A. Monciatti (a cura di), *Medioevo/medievi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pisa 2008 pp. 1-30.

[37] Ch. De Linas, *L'Histore du Travail a l'Exposition Universelle de 1867*, Arras-Paris, Rousseau-Leroy-Didron 1868 p. 2.

[38] P. Barocchi-G. Gaeta Bertelà, *op. cit*., p. 61.

[39] Ivi, p. 116-117.

[40] Q. Sella, *Proposta per ampliare da provinciale a nazionale l'esposizione toscana*, citato in M. Picone Petrusa-M.R. Pessolano-A. Bianco, *op. cit*., p. 81.

[41] Aperto nel 1865, il Regio Museo Industriale di Torino ebbe come scopo principale quello di concorrere all'istruzione industriale e professionale dei giovani puntando sulla conoscenza delle materie prime e delle loro successive trasformazioni più che limitarsi ad essere un repertorio di modelli.

[42] Su questi argomenti si legga U. Bile, *Musei e scuole tecniche industriali e formazione professionale a Napoli tra il 1806 ed il 1848*, in A. Fittipaldi (a cura di), *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, Napoli 1995 pp. 143-172. Per gli anni successivi all'unità d'Italia cfr. anche G. Salvatori, *Nelle maglie della storia*, Napoli 2005.

[43] *Studi preparatori della Commissione speciale per il disegno per il VII Congresso Pedagogico in Napoli*, Settembre 1870, Napoli, 1870 p. 52.

[44] Su questa esposizione si veda la scheda di A. Buccaro, *1864. Napoli Progetto di un Palazzo per l'Esposizione italiana*, in M. Picone Petrusa, M.R. Pessolano, A. Bianco, *op. cit.*, pp. 82-87.

[45] Atti del Consiglio Comunale di Napoli, anno 1874, tornata del 7 marzo, p. 339. In presenza di un'altra Commissione (di nomina ministeriale), quella municipale si diede obiettivi precisi che, se letti anche alla luce degli scopi generali dell'Esposizione e della Società, appaiono ancora più interessanti: «1) Curare che nell'esecuzione di opere pubbliche, o nelle rifrazioni di edifizi pubblici o privati non vadano distrutti o dispersi stemmi, iscrizioni, e monumenti di ogni maniera, che abbiano attinenza alle nostre antiche istituzioni, o che ricordino fatti e nomi degni di essere trasmessi alla posterità. 2) Studiare il modo onde questi monumenti, anche quando non debbano o non possano mutar luogo, diventino più visibili e dove occorra siano reintegrati, o messi in rilievo con apposite iscrizioni commemorative. 3) Indagare ed ordinare nell'archivio municipale tutt'i documenti concernenti la storia civile di questo Municipio, dando notizia al pubblico del loro contenuto» (*Atti del consiglio comunale di Napoli*, anno 1874, tornata del 4 marzo, p. 339). Inizialmente composta da 8 commissari, ne ebbe 16 nel 1877. Tra i più noti: Bartolomeo Capasso, Giulio Minervini, Scipione Volpicella, Nunzio Faraglia, Gaetano Filangieri, Demetrio Salazaro e Camillo Minieri-Riccio.

[46] Statuto della Società napoletana di Storia Patria, in «Archivio Storico delle Provincie Napoletane» (in seguito sempre ASPN), I, 1876. La Società Napoletana di Storia Patria viene fondata nel 1875 con lo scopo di promuovere gli studi di storia napoletana e di pubblicare a tal fine documenti e ricerche attraverso la serie dei *Monumenti* e la rivista a fascicoli trimestrali «Archivio Storico per le province napoletane». I *Monumenti* dovevano contenere cronache, storie, biografie, codici diplomatici, regesti ma anche illustrazioni storiche di opere d'arte ed iscrizioni; l'«Archivio» trattava invece dissertazioni o memorie originali storiche, biografiche, letterarie, artistiche, archeologiche e giuridiche. Composta inizialmente da 200 soci, Storia Patria riuniva uomini eterogenei per categoria sociale, età e formazione. Mescolava vecchio e nuovo e teneva ancora saldata, «in organica unità, l'ultima Napoli borbonica e la prima Napoli italiana, quella dei nostalgici del precedente regime e quella dei fautori ed epigoni del movimento risorgimentale» (G. Galasso, *Nota del curatore*, in B. Croce, *Storie e leggende napoletane*, Milano 1990, p. 350). Articolato culturalmente ma omogeneo nelle modalità di formazione e nella concettualizzazione dei processi di direzione culturale e politica era invece il Consiglio direttivo. Ne facevano parte Scipione Volpicella, Bartolomeo Capasso, Giulio Minervini, Camillo Minieri-Riccio, Giuseppe De Blasis. Storici tout-court, dunque, o archivisti, ma anche uomini legati – direttamente o indirettamente – a Francesco De Sanctis, deus ex machina della politica e della cultura napoletana postunitaria. La ricerca storica, del resto, è in questi anni particolarmente funzionale al raggiungimento di altri obiettivi. La classe politica necessitava di un sistema complesso per "fare gli italiani" che prevedeva l'intervento e il controllo continuo delle élites

nazionali sulla base di ideali e di miti. In quest'ottica la storiografia viene ad essere uno degli strumenti privilegiati per la formazione dell'identità nazionale. «Le discipline statistiche e storiche – si legge nella premessa allo Statuto della Società (Statuto della Società Napoletana di Storia Patria, in «Archivio Storico delle province napoletane», I, Napoli, 1876) – possono chiarire la natura e l'indirizzo dei popoli» e spiegare come e perché «i disparati elementi di tendenze, istituti, linguaggi […] si siano amalgamati gli uni con gli altri, ed abbiano composto una compatta nazione, […] libera e indipendente». Anche Storia Patria, dunque, è uno dei tasselli di un più ampio programma che vede un blocco compatto di uomini dominare la vita politica e culturale dell'ex capitale e informare di sé l'organizzazione e lo sviluppo delle istituzioni scientifiche napoletane. A questo gruppo si collegherà sempre anche Gaetano Filangieri pur mantenendo, al suo interno, una notevole autonomia di azione.

47 Ricordo che, negli anni venti, Carlo Filangieri aveva impiantato una piccola ferriera nei suoi possedimenti calabresi, negli anni successivi una fabbrica di sapone e un mulino a vapore e una manifattura di tessuti. Tutte queste attività furono fallimentari ma testimoniano della sua fede nel progresso tecnico e dell'interesse per la politica economica. Nel 1837, inoltre, fu azionista della Società industriale partenopea. Per ulteriori dettagli cfr. R.de Lorenzo, *Filangieri Carlo*, voce del DBI cit.

48 M. Picone Petrusa, *Cinquant'anni di esposizioni industriali in Italia 1861-1911*, in M. Picone Petrusa, M.R. Pessolano, A. Bianco, op.cit., p. 8.

49 R. De Lorenzo, *Introduzione*, in R. De Lorenzo-N. Barrella, *Ritratto di famiglia in un museo. Carte del museo civico Gaetano Filangieri*, Napoli 1996, pp. 7 e ss.

50 Lylircus, *Profilo biografico…* cit., p. 3.

51 *Relazioni ed atti…* cit., p. 5 "si era proposto ed accettato che all'Esposizione dell'arte moderna si unisse anche quella dell'arte antica, principalmente del napoletano: ed uno speciale comitato fu costituito nel quale, oltre i cultori dell'archeologia e della storia dell'arte, fu chiamata tutta l'aristocrazia napoletana, e che prescelse a presiederlo il Comm. Fiorelli prima e poi il Principe Gaetano Filangieri".

52 È questa un'inedita riflessione del Principe conservata in una sua miscellanea di appunti del 1882 (AMF ma senza una precisa collocazione) che doveva servire come possibile discorso inaugurale per l'apertura del Museo Filangieri e che presenta anche un'aperta accusa ai grandi collezionisti americani che, proprio sul finire dell'Ottocento, cominciano a dominare i mercati antiquari d'Europa: «Quanto va di meglio di glorie artistiche tanto nei secoli scorsi che nel presente emigra in America. Ove si vuole a furia di musei e ricche collezioni di modelli far nascere grandi e sviluppare le arti decorative. Oltre poi al gran dritto proibitivo che pagano gli oggetti d'arte, quadri e statue del 33% ad valorem. Le gioie interne carissime che prova il collettore compensano le laboriose ricerche, soventi inutili, i studi comparativi per evitare gl'inganni dell'imitazione moderna, i sacrificii in denaro. Se il marito di una bella donna sente il suo amore aumentare per gli omaggi di ammirazione che si rivolgono a sua moglie, man mano il collettore va acquistando la comprensione del bello e quindi l'istinto ed il gusto delle opere di arte come di arte industriale. Almeno se non tutto gran parte di ciò che è riposto in queste sale sarà salvato dall'assorbimento americano che tanto ci toglie di fatto e nulla ci rende e ne immiserisce con la sua concorrenza a buon mercato che irride i nostri prodotti».

53 La discussione sui ruoli e i compiti delle commissioni provinciali per la conservazione dei monumenti e le modalità di restauro dei monumenti d'arte medievali e moderni erano gli altri due temi ad essi correlati che vennero indicati nell'attività del Comitato del Congresso.

54 D. Salazaro, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale*, Napoli 1871-1877.

55 *Relazioni ed atti…*cit., p. 66.

56 In altre sedi (soprattutto ne *La tutela dei monumenti…* cit.) ho già discusso degli esiti del dibattito di Napoli sul problema della tutela e della conservazione del patrimonio storico-artistico e di come, proprio negli anni successivi al Congresso, l'ex capitale seppe mettere in pratica alcune delle più interessanti conclusioni emerse in tale occasione.

57 N. Barrella, «Per la storia…», cit.

58 Si veda al riguardo il già citato saggio di Donata Levi in *Medioevo/ Medioevi*.

[59] Su Giovanni Tesorone con ampi riferimenti alla sua attività ed ai suoi scritti cfr. G. Salvatori, *Nelle maglie della storia*, Napoli 2003 ed Ead., *Il Museo Scuola Officina…* cit. Sulla figura di Tesorone, Direttore Tecnico del Museo Artistico Industriale di Napoli, si veda anche U. Ojetti, *Giovanni Tesorone*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», VIII (1913), 11, pp. 426-430. Per la collezione: *Collezione Tesorone*, Roma 1909 e *Catalogo della collezione di arte antica e moderna del fu comm. Giovanni Tesorone a cura della casa di vendita Alfredo Geri di Milano*, Napoli 1919 con saggio introduttivo di S. di Giacomo.

[60] Su Placido de Sangro, Duca di Martina, e sulla sua collezione resta fondamentale il saggio di A.Maresca di Serracapriola, *Il Museo del Duca di Martina*, (in «Napoli Nobilissima», 1893, pp. 49-52, 74-77, 109-111) che fornisce – due anni dopo la morte del collezionista – il quadro più completo della sua raccolta. Si rimanda invece al contributo di P. Giusti, *Placido de Sangro e le collezioni del Museo nazionale della Ceramica Duca di Martina*, in Ead. (a cura di), *Il Museo Duca di Martina di Napoli*, Napoli 1994, pp. 15-25 per ulteriori indicazioni bibliografiche e per l'importante ricostruzione della vita e dell'attività del de Sangro che mostra interessanti punti di contatto con Gaetano Filangieri.

[61] G. Filangieri, *Relazione sul Museo Artistico Industriale,* Napoli 1879 p. 3.

[62] Si vedano al riguardo, gli articoli pubblicati nel 1877, ne "L'Illustrazione Italia".

[63] Si riporta l'elenco dei dipinti di Filangieri così com'è pubblicato nel *Catalogo Generale dell'arte antica compilato dal Comitato Esecutore*, Napoli 1877 pp. 101 e ss.
Sala IV - Scuola napoletana dal XV al XVIII secolo
cav. Giuseppe Cesari
n. 24 *La Natività di Gesù,* tavola di 0^m41 per 0^m51
Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto
n. 37 *Il capo reciso del Battista.* Tela di 0^m65 per 0^m75
Salvator Rosa
n. 89 *Moschettieri a cavallo*. Tela di 0^m53 per 0^m40
Francesco de Rosa detto Pacecco
n. 108 *La vergine col bambino*. Tela di 0^m59 per 0^m74
Andrea Vaccaro
n. 114 *S. Agata.* tela di 1^m25 per 1^m00
Giuseppe Recco
n. 147 *Varii crostacei con conca di rame*. Tela di 0^m73 per 1^m25
Fedele Fischetti
n. 209 *Il Sogno di un giovane principe circondato da Figure allegoriche.* Tela di 0^m56 per 1^m00
Sala VII Scuole diverse
n. 20 Paolo Brilli. *Paesaggio*
n. 21 Vankelsel. *Fiori e pesci*
n. 27Van der Meren. *Marina con piccole figure*
Sala VIII
n. 7 Pannini. *Ruderi di architettura*
Sala XII
n. 8 Luca Giordano. *Galatea*
n. 10 Massimo Stanzioni. *Bozzetto del quadro esistente nella chiesa di S. Paolo.*
n. 14 Solimene. *La deposizione dalla Croce*
Sala XIII
n. 2 *Veduta di Napoli da Mergellina*
n. 11*Veduta di Napoli da mare*

[64] *Catalogo generale…* cit., p. 182-183.
Sala XIV Scolture in marmo, in legno, in bronzo, in rame dorato e in terrecotte

n. 27 *L'Immacolata.* Lavoro in legno. Di Triloc, XVIII secolo
n. 4 *Testa di Gesù.* Piccolo bassorilievo in marmo. Di Domenico Antonio Cafaro, XVII secolo

[65] Sala XV Terrecotte dipinte, lavori in cera colorata e maioliche di castelli
n. 38 *Un mendicante.* Del Somma, XVIII secolo
n. 39 *Accademia.* Di Mosca, XVIII secolo
n. 40 *Un pescatore.* Di Giuseppe Sammartino, XVIII secolo
n. 41 *Accademia.* Del Somma, XVIII secolo
n. 42 *Figura pastorale*. Creduta di Giuseppe Sammartino, XVIII
n. 43 *Una contadina.* Del Mosca, XVIII secolo
n. 44 *Accademia*. Del medesimo autore

[66] Per l'elenco dettagliato cfr. *Catalogo generale…* cit., pp. 298-299, 307-313 e 393-397.

[67] Ivi, pp. 402-405.

[68] "A compier l'edificio – si legge ne «L'Illustrazione Italiana» – la Commissione ha creato, sopra disegni dell'egregio Filippo Palizzi, costruire un Presepe e popolarlo con i pastori e personaggi di quel grande che fu il Sammartino, ed altri suoi contemporanei del XVI e XVII secolo. L'idea mi par ottima, perché i bellissimi capolavori del Sammartino saranno ammirati e conosciuti anche dal popolino, il quale accorrerà all'Esposizione, non fosse altro, per vedere il presepe", N. Lazzaro, *L'Esposizione artistica nazionale del 1877*,«L'Illustrazione Italiana», A. 1877, I semestre, p. 214.

[69] È indubbio che sarà proprio questa l'esperienza che porterà alla sezione presepiale di San Martino ed alla straordinaria invenzione del Presepe Cuciniello che vedrà nuovamente impegnato lo stesso Filippo Palizzi.

[70] La raccolta del Duca di Martina, donata allo Stato, sarà poi musealizzata nella Villa Floridiana, la raccolta di Giulio Sambon andrà in parte al Museo nazionale e in parte sarà venduta come la Collezione Tesorone. Va ricordato che tra i maggiori espositori compaiono anche i Correale.

[71] "La sala ventunesima contiene una serie di arazzi appartenenti al Re. Essi rappresentano degli aneddoti della vita di Don Chisciotte, e sono come industria del più grande interesse, poiché rivelerebbero l'esistenza di una fabbrica di arazzi in epoca così vicina a noi, che si è meravigliati di non averla finora neppure sospettata. Questi arazzi sono infatti firmati molto leggibilmente col nome dello esecutore e portano le date da Napoli, varianti dal 1758 al 1786. Il resto della sala è pieno di stoffe, mobili, specchi ed istrumenti musicali dei secoli XVI, XVII e XVII. Curiose due portantine di legno dorato e tappezzate di velluto". F. Netti, *L'Esposizione d'Arte Antica a Napoli*, ne "L'Illustrazione Italiana", a. 1877, I semestre, p. 391.

[72] *Catalogo dell'arte antica compilato dal Comitato Esecutore. Sala Sambon*, Napoli 1877, pp. 9-10.

[73] C.T. Dalbono, *Ritorni sull'arte antica napoletana*, Napoli 1878. In questo volume Dalbono riunisce gli articoli scritti per il «Roma» in occasione dell'Esposizione del 1877. La sala Filangieri è descritta nell'articolo dal titolo *Arte mista* pubblicato ne il «Roma» n. 132 e 134 del 14 e 16 maggio 1877.

[74] Ibidem.

[75] Più caotica sembra essere l'impostazione della raccolta De Sangro, un vero e proprio "emporio e quando ci eravate dentro, i piedi s'incollavano al pavimento".

[76] *Bozza di donazione del Museo Filangieri*, vedi Appendice al Secondo capitolo, doc. del 18 novembre 1881.

[77] Per l'*Inventario della donazione*, inedito, si veda l'appendice al primo capitolo. Non è stato trovato, purtroppo, l'inventario dei libri donati.

[78] È una categoria molto ampia in cui rientrano anche mobili, cornici ed avori. Cfr. Appendice Documentaria, *Inventario…* cit.

[79] Cfr. Appendice documentaria, *Inventario…* cit., p. 68.

[80] Sulle innovazioni apportate da Carlo Filangieri e sulle sperimentazioni nel campo dell'artiglieria cfr. anche quanto è stato scritto da Gregorio E. Rubino: «Filangieri [Carlo] provvide in primo luogo a ripristinare i depositi di armi individuali, poi ad ampliare e modernizzare la Fonderia di Castelnuovo per le artiglierie e la Fabbrica d'armi di Torre Annunziata per le armi individuali. Nel biennio 1835-1836, 40 mila moschetti e migliaia di sciabole e baionette furono acquistate in Belgio e conservate nella nuova armeria di Gaeta, altre sale d'armi furono aperte a Capua, Napoli

(Castelnuovo) e Messina, mentre i materiali di supporto per le artiglierie da campo furono stivati nei depositi dei Granili. Negli anni successivi si aprì il nuovo arsenale di Palermo (1837) e si acquistarono i cannoni e obici per l'esercito e la marine nelle fonderie di Nevers, in Francia (1838); cominciavano intanto ad introdursi nuove macchine negli opifici ed a sperimentarsi nuove tecnologie e nuove armi» che consentirono, nel giro di pochi anni, di formare un esercito di tutto rispetto. Gregorio E. Rubino, *L'artiglieria napoletana e le fabbriche d'armi al tempo di Carlo Filangieri di Satriano*, in S. Abita (a cura di), *Le armi al tempo dei Borbone*, Napoli ESI, 1998 p. 20.

[81] Ivi, p. 19 «Chi non vuol essere sorpreso dalla guerra – scrive nelle memorie il generale Filangieri- deve prepararsi quando la pace fa tregua… per far la guerra con successo, occorre in primo luogo che la causa sia giusta, santa, onorevole…In secondo luogo occorrono fucili, carabine, pistole di ogni maniera, bajonetta, *sciable* e lance. Inoltre bocche da fuoco di ogni calibro e dimensione, affusti, fucine di campagna, veicoli di capienza e forme diverse…Grandi approvvigionamenti di munizioni per le armi portatili, per le bocche da fuoco e di montagna… Ma per lavorare con la debita precisione, con alacrità e con quella prestezza conciliabile con la perfezione, ricorrendo a trarre dallo straniero il meno possibile… occorrono un grande arsenale centrale di costruzioni… delle Fonderie, delle magone, delle fabbriche d'armi e delle officine pirotecniche. Da ciò risulta l'imperiosa necessità di avere artefici, armajoli ed artiglieri» e, ripensando anche a quanto scrisse circa l'istituzione della citata Scuola politecnica a Napoli, i modelli.

[82] Cfr. *Inventario della raccolta*, p. 78.

[83] Anche per le maioliche vale quanto detto per le porcellane. Cfr. Appendice documentaria *Inventario…* cit.

[84] Nell'archivio del museo sono del tutto assenti bollette di pagamento o altri documenti d'acquisto di oggetti. Sono però considerevoli, nella Biblioteca del museo, i cataloghi delle vendite di oggetti d'arte databili tra il 1870 ed il 1890 e, soprattutto, quelli delle vendite presso l'Hotel Drout di Parigi.

[85] M.C. Mazzi, *In viaggio con le Muse*, Firenze 2005, p. 213.

[86] *Tabella n. 1* - I dipinti nell'inventario del 1883

Dipinto	**Soggetto**	**Data di acquisizione**	**Modalità di acquisizione**	**Altre indicazioni**
Lovini Bernardino di Luino	La Madonna col divino infante	1873	Acquistato in Spagna	"Fu la sua autenticità giudicata tale dal Cav. Burci Ispettore della Pinacoteca di Firenze, dal Senatore Morelli ed altri"
Steen Jean de Leyde	Bambocciata	1873	Acquistato a Parigi	
Dyck Antoine Van d'Anvers	Gesù Nazareno in croce	1872	Acquistato a Napoli	"si possedeva dal Senatore Gioacchino Colonna, proveniente al medesimo dalla Galleria Doria di Genova per via del Principe d'Angri"
Valantin Pierre de Brie	Una zingara	1874	Acquistato a Parigi	
Rosa Salvatore	Riposo di Cavalieri	1864	Acquistato a Basilea	
Barbieri Giovanni Francesco detto il Guercino da Cento	La Maddalena		Eredità di Giovanna Del Bosco in Mongada Principessa di Paternò	

Dipinto	Soggetto	Data di acquisizione	Modalità di acquisizione	Altre indicazioni
Secchi Giovanni Battista detto il Caravaggino	San Giovanni			
Reni Guido da Bologna detto il Guido	La fortuna	Ante 1860	Eredità di Giovanna Del Bosco in Mongada Principessa di Paternò	
Gessi Francesco da Bologna	L'Addolorata			
Stanzioni Cav. Massimo da Napoli	Bozzetti rappresentanti S. Pietro e S. Paolo			
Solimena Cav. Francesco da Nocera di Pagani detto l'Abate Ciccio	Deposizione di N.S.		Acquistato a Napoli	Da Francesco Scognamillo
Stanzioni Cav. Massimo da Napoli	Due studi di teste	Ante 1860	Eredità di Giovanna Del Bosco in Mongada Principessa di Paternò	
Rosa (de) Francesco detto Paciccio	La Vergine col Bambino (Madonna del pomo)	1865	Acquistato a Napoli	Da Francesco Scognamillo
Cesari Giuseppe d'Arpino detto il Giuseppino ovvero il Cav. d'Arpino	Natività di N.S.	1864	Acquistato a Napoli	Da Francesco Scognamillo
Carrucci Jacopo da pontormo detto il Pontormo	Nascita da S. Giovanni Battista	1867	Acquistato a Napoli	Da Francesco Scognamillo
Graziani Ercole da Bologna	Combattimento	1861	Acquistato ma s.i.	
Francucci Innocenzo da Imola detto l'Imola	Sposalizio di Santa Caterina		Casa Filangieri	"È antico di casa Filangieri nella cui Cappella di Famiglia esisteva"
Incerto autore di scuola fiamminga	Paesaggio con un cavallo ed un contadino	1857	Acquistato a Napoli	Da Francesco Scognamillo
Matteis (de) di Napoli	La morte, La presentazione dei Magi	1854	Acquistato ma senza ulteriori indicazioni	

Dipinto	Soggetto	Data di acquisizione	Modalità di acquisizione	Altre indicazioni
Tol Nicolas Van	Un vecchio ad un verone	1873	Acquistato a Parigi	Asta pubblica
Meren Jean Vander	Marina con flotta	s.d.	Acquistato a Parigi	Asta pubblica
Garnier Etienne Barthelemy de Paris	La sorpresa nella scuola di Disegno	s.d.	Acquistato a Parigi	Asta pubblica
Van Eyck o Abeyck Giovanni di Maaseych	Il riposo in Egitto	Ante 1860	Eredità di Giovanna Del Bosco in Mongada Principessa di Paternò	"Mons. Sani incaricato dello acquisto dei quadri al Louvre, rilasciò certificato nel 1862 a S.E. il Principe Filangieri ed offerse per acquistarlo per il Louvre"
Van Kessel Jerome d'Anversa	Fiori, uccelli, pesci e frutti marini	1870	Acquistato a Napoli	
Kauffmann Maria Anna Angelica	Ritratto di Maria Carolina d'Austria			
Trinquese J.	Due dame	1871	Acquistato a Parigi	
Brueghel Jean Baptiste d'Anvers	Fuga in Egitto	1869	Acquistato a Napoli	
Dou Gerard de Leyde	Filosofo che legge una carta	1866	Acquistato a Basilea	Asta pubblica
Fragonard Jean Honorè de Grasse en Provence	Donna dormente	1873	Acquistato a Parigi	Antiquario Couvreur
Incerto autore	Due battaglie navali	1863	Acquistato a Napoli	Francesco Scognamillo
Giordano Cav. Luca di Napoli	Ritratto di Copernico	1856	Acquistato a Napoli	Francesco Scognamillo
Franceschini Marcantonio da Bologna	S. Onofrio nel deserto	1861	Acquistato a Napoli	Francesco Scognamillo
Theolon Etienne d'Aignes Mortes	Due mezze figure (la sopresa)	1871	Acquistato a Parigi	
Zampieri Domenico detto il Domenichino da Bologna	Passaggio del mar Rosso	s.d.	Acquistato a Parigi	Asta pubblica
Woetchler Eberhard (de)	Ritratto di belle donne		Casa Filangieri	

Dipinto	Soggetto	Data di acquisizione	Modalità di acquisizione	Altre indicazioni
Boucher François le vieux de Paris	Venere	1871	Acquistato a Parigi	Antiquario Couvreur
Bril Paul fils de Mathieu le vieux d'Anvers	Paese con castello	1871	Acquistato a Parigi	Asta pubblica
Giordano Cav. Luca	La battaglia di Massenzio e Costantino	s.d.	Dono del Marchese del Tufo	Acquistati a Parigi
Autori incerti	Vedute del Golfo di Napoli	1872		
Ribera Giuseppe detto lo Spagnoletto	Santa Maria Egiziaca	s.d.	Acquistato dalla Galleria del Principe Ottaiano	
Bonito Cav. Giuseppe da Castellammare	Ritratto di Giovanni Luigi Moncada	Ante 1860	Eredità di Giovanna Del Bosco in Mongada Principessa di Paternò	
Tempesta Antonio da Firenze	Battaglia navale			
Luini Bernardo da Luino	S. Petronia	1873	Acquistato a Parigi	Da M. Sanò "fu riconosciuto opera del Luini dal Burgi, dal Mazzanti e da altri esperti che lo esaminarono l'anno 1874 in Firenze"
Mourillo Barthelemy-Esteban de Seville	Allegoria della nascita di Carlo V			
Ribera Giuseppe	Testa decapitata di San Giovanni Battista	1874	Acquistato a Parigi	
Tiepolo Giovanni Battista	Venuta dei Maggi			
Baldelli Francesco detto Barocci	Ritratto della duchessa d'Urbino			
Pannini Giovan Paolo da Piacenza	Rovine architettoniche			
Bonifacio detto il Veneziano	Deposizione della croce			
Campi Giulio da Cremona	Madonna col divino Infante			

Dipinto	Soggetto	Data di acquisizione	Modalità di acquisizione	Altre indicazioni
Rosso (del) detto Maestro Rosso da Firenze	Venere con accessori allegorici			
Vaccaro Andrea da Napoli	Madonna col divino Infante			
Garofalo altrimenti detto Tisio Benvenuto	Madonna			
Vaccaro Andrea da Napoli	S. Agata			
Matteis Paolo (de) di Napoli	Santa Maria Maddalena			
Bloemen Jean François Van d'Annes	Paesaggi			
Bonito Cav. Giuseppe	Ritratto di S.E.D. Gaetano Filangieri			
Ruoppolo Giovanni Battista	Fiori e frutta			
Giordano Cav. Luca	Trionfo di Galatea			

Riorganizzando i dipinti per data di acquisizione (quando è precisata) e per scuola (quanto meno secondo l'attribuzione filangieriana) il quadro degli incrementi appare il seguente:

Tabella n. 2 - Cronologia delle acquisizioni

Autore	Soggetto	Datazione	Scuola	Altre indicazioni
Garofalo altrimenti detto Tisio Benvenuto	Madonna	1481-1559		
Reni Guido da Bologna detto il Guido	La fortuna	1565-1642	Scuola bolognese	
Gessi Francesco da Bologna	L'Addolorata	1588-1649	Scuola bolognese	
Barbieri Giovanni Francesco detto il Guercino da Cento	La Maddalena	1590-1666	Scuola bolognese	
Secchi Giovanni Battista detto il Caravaggino	San Giovanni	1619	Scuola bolognese	
Tempesta Antonio da Firenze	Battaglia navale	1555-1630	Scuola fiamminga	
Dyck Antoine Van d'Anvers	Gesù Nazareno in croce	1599-1641	Scuola fiamminga	
Steen Jean de Leyde	Bambocciata	1626 -1679	Scuola fiamminga	
Rosso (del) detto Maestro Rosso da Firenze	Venere con accessori allegorici	1496-1541	Scuola fiorentina	

Autore	Soggetto	Datazione	Scuola	Altre indicazioni
Valantin Pierre de Brie	Una zingara	1630 ca.	Scuola francese	
Vaccaro Andrea da Napoli	S. Agata	1598-1670	Scuola napoletana	
Stanzioni Cav. Massimo da Napoli	Bozzetti rappresentanti S. Pietro e S. Paolo	1585-1656	Scuola napoletana	
Vaccaro Andrea da Napoli	Madonna col divino Infante	1598-1670	Scuola napoletana	
Rosa Salvatore	Riposo di Cavalieri	1615-1673	Scuola napoletana	
Ruoppolo Giovanni Battista	Fiori e frutta	1630 ca.	Scuola napoletana	
Giordano Cav. Luca	Trionfo di Galatea	1632-1705	Scuola napoletana	
Solimena Cav. Francesco da Nocera di Pagani detto l'Abate Ciccio	Deposizione di N.S.	1657-1747	Scuola napoletana	
Matteis Paolo (de) di Napoli	Santa Maria Maddalena	1662-1728	Scuola napoletana	
Campi Giulio da Cremona	Madonna col divino Infante	1502-1572	Scuola parmense	
Bloemen Jean François Van d'Annes	Paesaggi	1662-1740	Scuola romana	
Pannini Giovan Paolo da Piacenza	Rovine architettoniche	1692-1765	Scuola romana	
Mourillo Barthelemy-Esteban de Seville	Allegoria della nascita di Carlo V	1618-1682	Scuola spagnola	
Kauffmann Maria Anna Angelica	Ritratto di Maria Carolina d'Austria	1780 ca.	Scuola tedesca	
Lovini Bernardino di Luino	La Madonna col divino infante	1500 ca.	Scuola toscana	
Baldelli Francesco detto Barocci	Ritratto della duchessa d'Urbino	XVI	Scuola toscana	
Bonifacio detto il Veneziano	Deposizione della croce	1500-1579	Scuola veneziana	
Tiepolo Giovanni Battista	Venuta dei Maggi	1692-1769	Scuola veneziana	
Zampieri Domenico detto il Domenichino da Bologna	Passaggio del mar Rosso	1581-1641	Scuola bolognese	Acquistato s.d.
Tol Nicolas Van	Un vecchio ad un verone	Sec. XVII	Scuola fiamminga	Acquistato s.d.
Meren Jean Vander	Marina con flotta	1720 ca.	Scuola francese	Acquistato s.d.
Garnier Etienne Barthelemy de Paris	La sorpresa nella scuola di Disegno	1759-1849	Scuola francese	Acquistato s.d.
Cesari Giuseppe d'Arpino detto il Giuseppino ovvero il Cav. d'Arpino	Natività di N.S.	1552-1640	Scuola napoletana	Acquistato s.d.

Autore	Soggetto	Datazione	Scuola	Altre indicazioni
Ribera Giuseppe detto lo Spagnoletto	Santa Maria Egiziaca	1588-1656	Scuola napoletana	Acquistato s.d.
Rosa (de) Francesco detto Paciccio	La Vergine col Bambino (Madonna del pomo)	1654	Scuola napoletana	Acquistato s.d.
Matteis (de) di Napoli	La morte, La presentazione dei Magi	1662-1728	Scuola napoletana	Acquistato 1854
Giordano Cav. Luca di Napoli	Ritratto di Copernico	1632-1705	Scuola napoletana	Acquistato 1856
Incerto autore di scuola fiamminga	Paesaggio con un cavallo ed un contadino	s.d	Scuola fiamminga	Acquistato 1857
Franceschini Marcantonio da Bologna	S. Onofrio nel deserto	1648-1729	Scuola bolognese	Acquistato 1861
Graziani Ercole da Bologna	Combattimento	1688-1765	Scuola romana	Acquistato 1861
Incerto autore	Due battaglie navali	s.d.	Scuola fiamminga	Acquistato 1863
Dou Gerard de Leyde	Filosofo che legge una carta	1613-1675	Scuola fiamminga	Acquistato 1866
Carrucci Jacopo da pontormo detto il Pontormo	Nascita da S. Giovanni Battista	1493-1558	Scuola fiorentina	Acquistato 1867
Brueghel Jean Baptiste d'Anvers	Fuga in Egitto	1670-1719	Scuola fiamminga	Acquistato 1869
Van Kessel Jerome d'Anversa	Fiori, uccelli, pesci e frutti marini	1626-1678	Scuola fiamminga	Acquistato 1870
Bril Paul fils de Mathieu le vieux d'Anvers	Paese con castello	1556-1626	Scuola fiamminga	Acquistato 1871
Theolon Etienne d'Aignes Mortes	Due mezze figure (la sopresa)	1739-1780	Scuola francese	Acquistato 1871
Boucher François le vieux de Paris	Venere	1750 ca.	Scuola francese	Acquistato 1871
Trinquese J.	Due dame	1767 ca.	Scuola francese	Acquistato 1871
Autori incerti	Vedute del Golfo di Napoli	XVII sec.	Scuola fiamminga	Acquistati 1872
Fragonard Jean Honorè de Grasse en Provence	Donna dormente	1732-1806	Scuola francese	Acquistato 1873
Luini Bernardo da Luino	S. Petronia	1500 ca.	Scuola toscana	Acquistato 1873
Ribera Giuseppe	Testa decapitata di San Giovanni Battista	1588-1656	Scuola napoletana	Acquistato 1874
Francucci Innocenzo da Imola detto l'Imola	Sposalizio di Santa Caterina	1480-1550	Scuola bolognese	Casa Filangieri

Autore	Soggetto	Datazione	Scuola	Altre indicazioni
Woetchler Eberhard (de)	Ritratto di belle donne	1762 ca.	Scuola tedesca	Casa Filangieri
Giordano Cav. Luca	La battaglia di Massenzio e Costantino	1632-1705	Scuola napoletana	Dono
Van Eyck o Abeyck Giovanni di Maaseych	Il riposo in Egitto	1370-1441	Scuola fiamminga	Ereditato
Stanzioni Cav. Massimo da Napoli	Due studi di teste	1585-1656	Scuola napoletana	Ereditato
Bonito Cav. Giuseppe	Ritratto di S.E.D. Gaetano Filangieri	1780	Scuola napoletana	Ereditato
Bonito Cav. Giuseppe da Castellammare	Ritratto di Giovanni Luigi Moncada	1780	Scuola napoletana	Ereditato

87 «**Francucci Innocenzo da Imola** detto l'**Imola** Scolaro di Francesco Francia (n. 1480? m: 1550?).
Sposalizio di S. Caterina Dipinto su tavola di Scuola Bolognese. Alto m: 0,40 largo m: 0,30. Questo quadro è dipinto con cura e nettezza, ed è imitazione della Scuola raffaellesca. È antico di casa Filangieri nella cui Cappella di famiglia esisteva. Cornice dorata dello scorcio del Secolo XVI°», *Inventario…* cit., p. 130.

88 «**Woetchler Eberhard (de)** Allievo di A. Cartens (fiorisce nel 1762).
Ritratto di belle donne dell'Epoca di Luigi **XV** Dipinti ovali su tela di Scuola tedesca, alti m. 0,72 e larghi m. 0,52. Detti quadri erano in famiglia di Casa Filangieri», *Inventario…* cit., p. 133.

89 Si veda, nell'appendice al secondo capitolo, l'*Elenco delle quadrierie esistite in Napoli*. Sul collezionismo napoletano tra Cinquecento e Settecento si rimanda – anche per indicazioni bibliografiche sui precedenti studi – al recentissimo contributo di G. Labrot, *Peinture e société à Naples XVIe-XVIIIe siècle. Commandes collections marchés*, Champ Vallon 2010.

90 Oltre al lavoro di Gaetano Filangieri, che avvia il progetto dei *Documenti* a partire dal 1880, aveva già denunciato il grave stato d'incertezza in cui versava la storia dell'arte napoletana Nunzio Faraglia nelle *Memorie artistiche della Chiesa benedettina dei SS. Severino e Sossio* pubblicate nell'«Archivio storico delle province napoletane» (ASPN), vol. III, a. 1878, seguito da Bartolomeo Capasso con lo scritto *Appunti per la storia delle arti in Napoli*, ASPN, vol. IV, a. 1881.

91 Non tutti i dipinti presenti in mostra vennero donati al museo ed alcuni dipinti presenti nell'inventario non saranno più esposti. Poco utile anche un'inedita riflessione di Gustavo Frizzoni che, probabilmente intorno agli anni '70, visita e valuta la raccolta del Principe. Il noto critico, infatti, segnala solo tre dipinti (che rientrano tra quelli donati) mettendo in dubbio, tra l'altro, alcune delle attribuzioni filangieriane.
«Raccolta del Principe Gaetano Filangieri
Tavoletta alta piedi 1½
"larga circa" 1½ di Bernardino Luini.
Rappresenta la Madonna con in braccio il divin Putto dinnanzi a cui vedesi una monaca (la Bentivoglio priora del Monastero di S. Maurizio a Milano) con libro aperto nelle mani. Il Bambino sembra additare un passo nel libro.
Fondo di paese.
Una delle più simpatiche opere, in piccolo, dell'autore e della migliore sua epoca, intorno il 1520.
Pittura in buona condizione, come che in alcune parti ripulita e ritoccata.
Valore £ 15/mila
Piccola tela rappresentante Madonna e Putto sedutole sopra un cuscinetto sulle ginocchia falsamente attribuito a *Giulio Campi* mentre spetta a - - - *Bernardino Lanini*.
Ha alquanto patito dalla pulitura.

La tela rappresentante Gesù Cristo crocifisso non è che una delle tante copie del quadro originale di - - - *Antonio Van Dyck* che trovasi ad Anversa nella pubblica raccolta.
Tavola rappresentante la Madonna col Putto seduta in aperta campagna, attribuita a - - - - - *Giov. Van Eyck* spetta al fiamingo - - - *Gioachino Patenier*, mezzo secolo posteriore al Van Eyck». Lo scritto di Frizzoni, segnalatomi da Alessandro Rovetta, è conservato a Milano, presso la Biblioteca Ambrosiana, ms S. 161 inf. *14*. Provincie Napoletane

[92] *Catalogo del Museo Civico Gaetano Filangieri Principe di Satriano* (in seguito solo CMF), Napoli 1888 vol I. Gaetano Filangieri aveva intenzioni di pubblicare un secondo volume dedicato soprattutto alla sua preziosa biblioteca. L'improvvisa morte di Edoardo Cerillo, suo collaboratore alla redazione del primo catalogo, rese probabilmente impossibile la messa in opera del secondo tomo.

[93] In questo senso è sicuramente utile ricordare quanto viene evidenziato dallo stesso Filangieri nel volume di Labarte conservato nella Biblioteca del Museo: «Ces premiers soins remplis, nous avons pensé qu'il serait utile de faire un catalogue descriptif et raisonné pour les personnes qui prennent plaisir à visiter cette collection, sans avoir fait aucune étude des arts et de l'industrie des temps passés, et que ce serait doubler l'intérêt qu'elles pouvaient prendre à tous ces monuments, que de leur en indiquer autant que possible, l'âge, l'origine et l'usage», *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge Dumenil, précédée d'une introduction Historique par Jules Labarte*, Paris, 1847, p. 12.

[94] CMF, p. 2.

[95] CMF, p. 3

[96] È opportuno precisare che nell'indice di richiamo del catalogo vengono inseriti tra le "sculture diverse" anche i pastori ed altri oggetti da presepe. È probabile che, data la grande considerazione che Filangieri ebbe per questa tipologia di oggetti e per i suoi artisti "ancor essi degni di prendere un posto nella storia delle nostre arti figurative" (CMF p. 269), abbia voluto indicarli in due modi diversi come sculture, appunto, e come Pastori, animali e altri oggetti da presepe. La cifra dell'incremento indicata nel testo è relativa però solo alle sculture in legno, marmo e bronzo ed ai frammenti marmorei esposti nel museo e non presenti nel precedente inventario.

[97] AMF, *Notamento e valuta dei lavori in marmo e pietra di ardesia eseguiti dal Maestro Andrea Russo nell'interesse di S.E. il Principe D. Gaetano Filangieri nel museo al Palazzo Como alla Via del Duomo*, vol. 34, fasc. 1 cfr. Appendice al Secondo capitolo, pp. 220-242.

[98] Filangieri entra a far parte delle due Commissioni, quella Municipale e quella Provinciale nel 1876. Vi resterà fino alla morte.

[99] *Notice sommaire des monuments et objets divers relatifs a l'histoire de Paris et de la Révolution français exposés au Musée Carnevalet,* s.d., s.l.

[100] Nella tabella seguente sono indicati in corsivo i dipinti donati nel 1883, in grassetto le aggiunte e sottolineati i dipinti che non vennero più esposti.

Autore	Titolo	Datazione	Attribuzione
Meren J.B. Vander	*Reddizione a Gibilterra nel 1703*	1703	scuola fiamminga
Scuola lombarda	*San Giovanni*	1619	scuola Lombarda
Ribera Giuseppe	*S. Maria Egiziaca*	1651	scuola spagnola
Trinquese I.	*La Giarrettiera*	1767	scuola francese
Carta Natale	***Ritratto della famiglia Filangieri***	**1830**	**Scuola napoletana**
Blaas c. di Vienna	***Ritratto di Gaetano Filangieri junior***	**1880**	**s.i.**
Passante Bartolomeo	***Ritratto di Copernico***	*** 1656**	**scuola napoletana**
Van Tol Domenico	*Il bevitore*	?-1680	scuola olandese
Rosa de Francesco-Pacecco	*La vergine col Bambino*	?-1654	scuola napoletana
Van Eyck Giovanni	*Fuga in Egitto*	1390-1440	scuola fiamminga

Autore	Titolo	Datazione	Attribuzione
Pollaiolo Antonio	***Sacra famiglia***	**1426-1498**	**scuola fiorentina**
Botticelli Alessandro	***Ritratto***	**1447-1510**	**scuola fiorentina**
Ghirlandaio Domenico	***Ritratto di gentiluomo***	**1449-1494**	**scuola fiorentina**
Andrea del Sarto	***Nostra donna del rifugio***	**1476-1531**	**scuola fiorentina**
Garofalo Tisio Benvenuto	*Madonna in preghiera*	1481-1559	
Andrea da Salerno	***Morte di nostra dama***	**1489-1545**	**scuola napoletana**
Jacopo da Pontormo	*Nascita di S. Giov. Battista*	1493-1558	scuola fiorentina
Rosso fiorentino	*Allegoria*	1494-1541	scuola fiorentina
Bonifazio detto il Veneziano	*Deposizione*	1500-1570	scuola veneziana
Campi Giulio	***Nostra donna col Bambino***	**1500-1572**	**scuola lombarda**
Lama Giov. Bern.	***Testa di Gesù Cristo***	**1508-1590**	**Scuola napoletana**
Barocci Federico	*Ritratto della duchessa di U.*	1528-1612	scuola romana
Cesari Giuseppe	*Natività*	1532-1640	scuola napoletana
Tempesta Antonio	*Battaglia navale*	1555-1630	
Bril Paolo	*Caccia agli uccelli d'acqua*	1556-1616	scuola fiamminga
Breughel Johann	*La vergine col Bambino*	1568-1625	scuola fiamminga
Reni Guido	***La Madonna***	**1575-1642**	**Scuola bolognese**
Zampieri Domenico	*Passaggio degli ebrei per Mar Rosso*	1581-1641	scuola bolognese
Stanzione Massimo	***Morte della ss. Vergine***	**1585-1656**	**Scuola napoletana**
Stanzione Massimo	***L'Epifania***	**1585-1656**	**Scuola napoletana**
Stanzione Massimo	*San Pietro e San Paolo*	1585-1656	scuola napoletana
Stanzione Massimo	*Studi di teste*	1585-1656	scuola napoletana
Gessi Francesco da Bo.	*L'addolorata*	1588-1649	scuola bolognese
Ribera Giuseppe	*Testa di S. Giov. Batt.*	1588-1656	scuola spagnola
Barbieri Domenico	*La Maddalena*	1591-1666	scuola bolognese
Vaccaro Andrea	*S. Agata*	1598-1670	scuola napoletana
Vaccaro Andrea	*Madonna col Bambino*	1598-1670	scuola napoletana
Van Dyck Anton	*Gesù Crocifisso*	1599-1641	scuola fiamminga
Valentin Pierre de Brie	*La Zingara*	1601-1634	scuola francese
Dou Gerard	*La lettura*	1613-1675	scuola fiamminga
Mattia Preti	***La Maddalena***	**1613-1699**	**scuola napoletana**
Rosa Salvatore	*Le vedette*	1615-1673	scuola napoletana
Murillo Esteban Bart.	*Allegoria dell'infanzia Carlo V*	1618-1682	scuola di Siviglia

Autore	Titolo	Datazione	Attribuzione
Van Kassel Giovanni	*Paesaggio e animali*	1626-1678	scuola fiamminga
Steen Jean	*Bambocciata*	1626-1679	scuola fiamminga
Ruysdael Jacques	*Combattimento marittimo*	1630-1681	scuola olandese
Giordano Luca	***Convito di Baldassarre***	**1632-1705**	**scuola napoletana**
Giordano Luca	***Allegoria sacra***	**1632-1705**	**scuola napoletana**
Giordano Luca	*Battaglia di costantino*	1632-1705	scuola napoletana
Giordano Luca	*Il trionfo di Galatea*	1632-1705	scuola napoletana
Franceschini Marcantonio	*S. Onofrio nel deserto*	1648-1729	scuola bolognese
Solimena Francesco	*Deposizione*	1657-1747	scuola napoletana
De Matteis Paolo	*La morte e la presentazione dei Magi*	1662-1728	scuola napoletana
De Matteis Paolo	*Santa Maria Maddalena*	1662-1728	scuola napoletana
Van Bloemen J. François	*Pastori con pecore*	1662-1740	scuola fiamminga
Van Bloemen J. François	*Belisario chiedente l'obolo*	1662-1740	scuola fiamminga
Van Falens Charles	***Venere e amore***	**1684-1733**	**scuola fiamminga**
Graziani Ercole	*Combattimento*	1688-1765	scuola romana
Tiepolo G. Battista	*L'Epifania*	1692-1769	scuola veneziana
Bonito Giuseppe	*Ritratto di Luigi Moncada*	1696-1785	scuola napoletana
Chardin J.B. Simeon	*La Fortuna*	1699-1797	scuola francese
Boucher François	*Venere che disarma amore*	1704-1780	scuola francese
Marieschi Giacomo	***Veduta di Ruine***	**1711-1794**	**scuola veneziana**
Marieschi Giacomo	***Veduta di acque con Ruine***	**1711-1794**	**scuola veneziana**
Bellotto Bernardo	***Veduta della Piazza di Padova***	**1720-1780**	**scuola veneziana**
Drouais François Hubert	***Ritratto di Louvet***	**1727-1775**	**scuola francese**
Drouais François Hubert	***Ritratto d'incognito***	**1727-1775**	**scuola francese**
Mengs Raffaello	***Ritratto di Maria Teresa d'Austria***	**1728-1779**	**scuola alemanna**
Fischetti Fedele	***Sogno di un giovane principe***	**1731-1789**	**scuola napoletana**
Fragonard J. Honorè	*Sogno e sorpresa*	1732-1806	scuola francese
Théolon Etienne	*La sorpresa*	1739-1780	scuola francese
Kauffmann Angelica	*Ritratto di Maria Carolina d'Austria*	1741-1807	scuola tedesca
David Jacques Louis	***Amore saettante***	**1748-1825**	**scuola francese**
Garnier Etienne Barthelemy	*La scuola di disegno*	1759-1849	scuola francese
Morelli Domenico	***Ritratto di Gaetano Filangieri senior***	**sec. XIX**	**scuola napoletana**
Raffet E.	***Passaggio del ponte S. Ambrogio***	**sec. XIX**	**scuola francese**

Autore	Titolo	Datazione	Attribuzione
Scuola Fiamminga	***Il sogno***	**sec. XV**	**scuola fiamminga**
Innocenzo da Imola	*Sposalizio di S. Caterina*	sec. XV	scuola romana
Luini Bernardino	*Nostra donna col Bambino*	sec. XVI	scuola milanese
Errico Fiammingo	***S. Andrea in atto di essere***	**sec. XVII**	**scuola napoletana**
Scuola Napoletana	***S. Idelfonso***	**sec. XVII**	**scuola napoletana**
Verelst Simone	***Il guado***	**sec. XVII**	**scuola fiamminga**
Ruoppolo G. Battista	*Fiori e frutta*	sec. XVII	scuola napoletana
Ruoppolo G. Battista	*Fiori e frutta*	sec. XVII	scuola napoletana
Scuola Fiamminga	*Veduta di napoli dal mare*	sec. XVII	scuola fiamminga
Guardi Francesco	***Il Duello***	**sec. XVIII**	**scuola veneziana**
Scuola Napoletana	***Ritratto signorile***	**sec. XVIII**	**scuola napoletana**
Scuola Napoletana	***Ritratto di gentiluomo***	**sec. XVIII**	**scuola napoletana**
Pannini Giov. Paolo	*L'Arringatore*	sec. XVIII	scuola parmigiana
Scuola di Claudio di Lorena	*Baccanale*	sec. XVIII	scuola francese
Scuola Fiamminga	*Panorama del lato orientale di Napoli*	sec. XVIII	scuola fiamminga
Woickert Eberard	*Ritratto della cognata di G. Filangieri s.*	sec. XVIII	scuola alemanna
Luini Bernardino	*Santa Prassede*	sec. XVI	scuola milanese
Scuola Napoletana	***Sposalizio della Vergine***	**senza data**	**scuola napoletana**
Caterina de Julianis	***Medaglioni in ceroplastica***	**senza data**	**scuola napoletana**
Anonimo	**Ritratto di Fra Andrea de' Filangieri di Candida**	**XVI sec?**	**non precisata**
Bonito Giuseppe	*Ritratto di Gaetano Filangieri senior*		scuola napoletana

[101] L'unico dei dipinti non inseriti in catalogo ma oggi presente nella collezione del Museo è il *Ritratto di Maria Carolina d'Austria* conservato, però, nei locali della direzione.

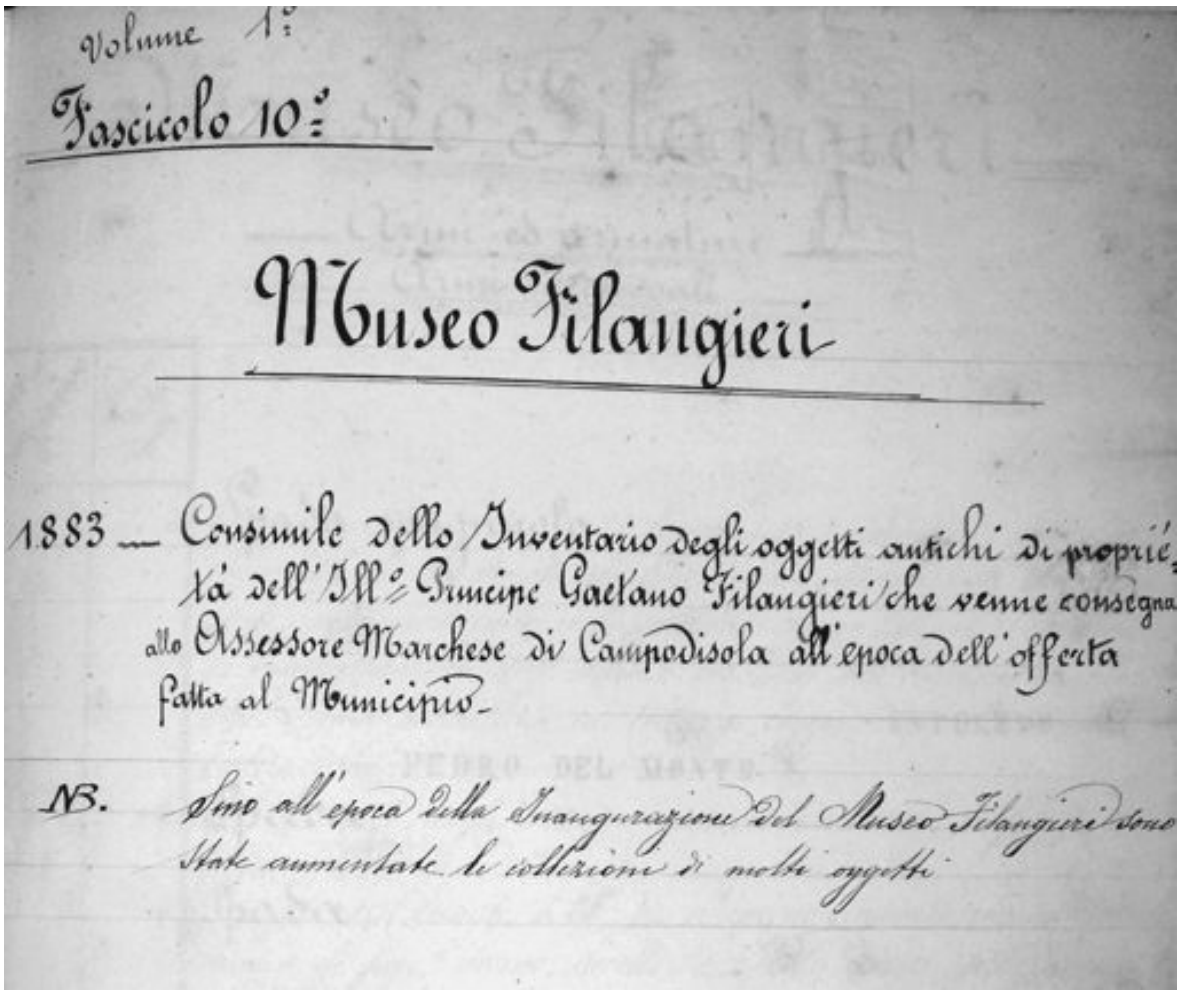
[102] Prima dell'esposizione definitiva alcuni dipinti del museo vennero ripuliti, "passati di vernice" e, in alcuni casi, dotati di nuove cornici. Per i restauri effettuati da Agostino Conte ed una sintetica descrizione dell'intervento effettuato cfr. Appendice al Secondo capitolo, pp. 205-206.

Appendice al primo capitolo

Museo Filangieri*

1883 – Consimile dello Inventario degli oggetti antichi di proprietà dell'Ill.° Principe Gaetano Filangieri che venne consegnato allo Assessore Marchese di Campodisola all'epoca dell'offerta fatta al Municipio.

NB. *Sino all'epoca della Inaugurazione del Museo Filangieri sono state aumentate le collezioni di molti oggetti*


Volume 1°

Fascicolo 10°

Museo Filangieri

1883 — Consimile dello Inventario degli oggetti antichi di proprie-
tà dell'Ill.re Principe Gaetano Filangieri che venne consegna-
to allo Assessore Marchese di Campodisola all'epoca dell'offerta
fatta al Municipio.

NB. Sino all'epoca della Inaugurazione del Museo Filangieri sono
state aumentate le collezioni di molti oggetti

* Nel trascrivere l'inventario non sono stati modificati eventuali errori ortografici, né colmate le lacune relative alle misure di alcuni oggetti poi indicate nel catalogo a stampa.

Numero progressivo	Numero della specie	
		MUSEO FILANGIERI **Armi ed armature** **Armi medievali**
1	1	**Spada spagnuola** (lungh. 1.15) – a coccia – la coccia circondata da un ornato di fiori, e istoriata da tutte due le parti, rappresentando a basso-rilievo da un lato due cavalieri in combattimento, dall'altro è cesellata con cavalieri in marcia. Lama scanellata al terzo; si legge: ENTOLEDO, dall'altro lato: PEDRO DEL MONTE
2	2	**Spada** (lungh. 1.22) – con coccia chiusa, traforata a fogliami. Pomo a rilievo
3	3	**Spada** (lungh. 1.28) – a coccia traforata con intreccio di rami e di fiori, donna, uccelli. Nella coccia, all'innestatura della spada si legge: *Pietro Laimo me fecit*. Palermo. Sulla lama da ambedue i lati: IN DMO CONFIDO
4	4	**Spada** (lungh. 1.20) – a coccia aperta – con smalti limosini, bianchi e azzurri – arme di casa Filangieri. Sulla spada si legge: **NTOL.CANO**. 1609. dall'altro lato **HORT UNO CUIR**
5	5	**Spada** (lungh. 1.25) – a coccia chiusa a trafori, arabeschi, con uccelli, sfingi, levrieri fuggenti, trofei d'armi, una testa del guerriero volta a destra, ed una laureata a sinistra, altre due teste anche di guerrieri.
6	6	**Spada**, (lung. 1.16) – a coccia chiusa, traforata, con semplice intreccio a fogliame. Nella lama si legge da tutte due le parti EN TOLEDO
7	7	**Spada**, (lungh. 1.28) – con elsa aperta; pomo ed elsa geminati in argento – Si legge: **MTCN**, dall'altro lato **ICIK**. Sulla lama la scrittura non è chiara.
8	8	**Spada** (lungh. 1.16) – con elsa aperta – L'elsa è geminata in oro. L'impugnatura è a scacchi in ferro ed argento. Si legge: **TANDEM BONA CAUSA TRIUMPHAT. SOLI DEO GLORIA!** Poi dopo una sfinge: **CONCORDIA RES PARVAE CRECUNT ANNO** 1617. Dall'altro lato: **VIVIT POST FUNERA. VIRI_GLORIA VIRTUTEM SEQUIT**. E dopo una sfinge **V.F.S**. – Dall'altro lato: **G.V.** (?) **S.**
9	9	**Spada** (lungh. 1.20) con coccia a trafori, fogliami e uccelli. Nella lama si legge: **FNPIDNDER** – Dall'altro lato: **INDINDIDR**-
10	10	**Spada**, (lungh. 1.25) con coccia chiusa traforata con uccelli
11	11	**Spada**, (lungh. 1.21) – con coccia chiusa, traforata lavoro assai semplice
12	12	**Spada**, (lungh. 1.08) – con gran coccia traforata. V'è da tutte due le parti nel centro un mascherone con intreccio di rami e fiori: lavoro de-

Numero progressivo	Numero della specie	
		licatissimo. La lama è scanellata un terzo, e la scanellatura è traforata; in essa si legge da un. INT.DOM.IN.SP.RAV.INON dall'altro lato: INAN.MAI (?) T.IN.Z.N.TOL.O.
		MUSEO FILANGIERI **Armi medioevali**
13	13	**Spada**, (lungh. 1.18) – con coccia chiusa, da un lato è incisovi lo stemma, dall'altro è liscio – Lavoro semplice
14	14	**Spada**, (lungh. 1.17) – con coccia chiusa, traforata a fiorame da un lato e un po' rosa. Nella lieve scanellatuta della forma si legge: **IACOB BRACH ME FECIT** e dall'altro lato: **IACOB BRACH SOLINGEN**. Marca della lupa (Premio artefici spagnuoli che all'Epoca di Carlo V fondarono la fabbrica di Solingen
15	15	**Spada**, (lungh. 1.19) – con coccia chiusa con leggiero bordo traforato a fogliame e uccelli, legerissimamente rosa. Sulla lama si legge da ambedue i lati: **D.TOMAS.C.** (?) **ANAL.**
16	16	**Spada**, (lungh. 1.11) – a coccia aperta. Le due parti della coccia sono alto e basso rilievo, con guerrieri. Il pomo è pure a bassorilievo con un bel mascherone. Sulla lama marca della lupa (?)
17	17	**Spada**, (lungh. 1.13) – senza coccia: uno dei ritti dell'elsa è volta verso la punta, l'altra verso il pomo. Sulla lama si legge: **E.N.R.I.Q.V.I.C.O.E.L.** Marca del Crocifisso. Dall'altro lato: **E.N.A.L.A.M.A.N.I.A.**
18	18	**Spada**, (lungh. 1.09) – con guardia traforata, lama larga e bella, su essa si legge dai lati: **SAHACV.M.** Marca della lupa – Uno dei riti si volge verso la punta e finisce in voluta, l'altro va a raggiungere il pomo e forma l'elsa.
19	19	**Spada**, (lungh. 1.00) – con guardia aperta. Il pomo, l'impugnatura e l'elsa sono a bassorilievo con putti e teste di donne. È bellissimo esemplare che pare lavoro del Cellini. I due ritti arcuati in senso contrario.
20	20	**Spada**, (lungh. 1.08) – a coccia lavorata a bassorilievo con stemma nel centro, circondata da due delfini – Uno dei ritti dell'elsa volto verso la punta finisce in voluto, l'altro va al pomo e forma l'elsa.
21	21	**Spada**, (lungh. 1.23) – a coccia chiusa merlettata assai finemente con arabeschi e uccelli – Pomo scanellato – Nella lama si legge da tutte due le parti: **TOLEDO**
22	22	**Spada**, (lungh. 1.20) – a guardia aperta liscia – I due ritti arcuati in senso contrario – Sulla lama si legge: **SANDRINUS SCACCHUS** _ Marca del crocifisso

Numero progressivo	Numero della specie	
23	23	**Spada**, (lungh. 1.12) – a guardia aperta, uno dei ritti diretto verso la punta, l'altro va a raggiungere il pomo formando l'elsa, pomo e guardia a bassorilievo con putti, cavalieri, ecc. Lavoro assai fino – Nella lama si legge: **SAH…ACOM** – Marca della lupa
24	24	**Spada**, (lungh. 1.10) – a guardia aperta, i due ritti girando uno a destra, l'altro a sinistra vanno a finire in fogliame
25	25	**Spada**, (lungh. 1.13) – a guardia aperta – a fogliame – Marca della lupa
26	26	**Spada**, (lungh. 1.14) – a guardia aperta – Nella lama iscrizione poco leggibile, uno dei ritti volto verso la punta l'altro verso il pomo e senza raggiungerlo forma l'elsa.
27	27	**Spada**, (lungh. 0.93) senza guardia, i due ritti si volgono in su, e hanno una voluta in sotto: finiscono in testa ai quattro capi – Nell'innestatura della lama, mascheroni – Pomo; ritti; tutto a bassorilievo. Nella lama si legge: **IOAHNES WUNDES.** Marca della lupa. **SOLI DEO GLORIA** – Testa di Carlo V incisa. Esemplare bellissimo
28	28	**Spada**, (lungh. 1.28) – a guardia aperta, uno dei ritti volge a sinistra, l'altro a destra, il pomo e l'estremità dei ritti a bassorilievo, il resto cesellato – Sulla lama si legge: **ICSMSG** (?) Dall'altro lato **MARIA**
29	29	**Spada**, (lungh. 1.38) – a coccia aperta traforata leggerissimamente rosa, i ritti volti in giù finiscono a voluta. Sulla lama si legge **M.M.M.** Marca in S con corona
30	30	**Spada**, (lungh. 1.32) – con guardia a intreccio bellissimo – i ritti uno in su l'altro in giù – Marca illeggibile
31	31	**Spada**, (lungh. 1.30) – con elsa traforata pomo a bassorilievo – Marca illeggibile
32	32	**Spada**, (lungh. 1.18) – con elsa traforata – Sulla lama si legge da un lato_ **SEBASTIANO ERNANO.Z**.
33	33	**Spada**, (lungh. 1.19) – a guardia aperta – il pomo è a bassorilievo
34	34	**Spada**, (lungh. 1.07) a coccia a foglie – i due ritti vanno uno in su l'altro in giù
35	35	**Spada**, (lungh. 1.18) – a coccia chiusa traforata con arabeschi – Sulla lama si legge: **ENTOLEDO** e dall'altra **PEDRO DEL MONTE** – Marca del Crocifisso
36	36	**Spada**, (lungh. 1.14) a coccia chiusa, traforata a fogliami e fiori – pomo cesellato. Sulla lama leggesi da un lato: **EN TOLEDO** dall'altro **TOMASO AYALA**.

Numero progressivo	Numero della specie	
37	37	**Spada**, (lungh. 1.18) a coccia chiusa traforata a ornati, sormontata da due mostri. Pomo a bassorilievo
38	38	**Spada**, (lungh. 1.17) a cocciola chiusa rigata: i ritti si volgono in giù a spirale. Sulla lama si legge da un lato **EN TOLEDO** dall'altro **TOMASO AYALA**. Marca del Crocifisso
39	39	**Spada**, (lungh. 1.28) a cocciola chiusa, traforata – Pomo liscio – uno dei due ritti rivolti in su, l'altro in giù. Marca poco leggibile.
40	40	**Spada**, (lungh. 0.95) – con cocciola da una parte sola. I ritti si volgono in giù con quattro punte. Pomo liscio.
41	41	**Spada**, (lungh. 1.13) – a cocciola chiusa traforata con fiorami, pomo a bassorilievo.
42	42	**Spada**, (lungh. 1.06) – a coccia chiusa traforata. I due ritti l'uno si volge verso la punta, l'altro verso il pomo e senza raggiungerlo forma l'elsa. Pomo a righe. Sulla lama si legge: **LAMBER.TENGO – LAMBER. TENGO** così pure dall'altro lato.
43	43	**Spada**, (lungh. 1.28) a guardia aperta, dorata con due mascheroni. I due ritti volgono uno in su l'altro in giù.
44	44	**Spada**, (lungh. 1.13) – I due ritti rivolti uno in su l'altro in giù, si dividono in quattro linee intrecciate bellamente. Il pomo con due Mascheroni è bellissimo. Il pomo l'impugnatura, composti da due linee intrecci antesi, i ritti, tutto è a bassorilievo magnifico.
45	45	**Spada**, (lungh. 1.13) – a coccia chiusa traforata con pomo a bassorilievo.
46	46	**Spada**, (lungh. 1.31) – a guardia aperta – Il pomo è lavorato – Uno dei ritti in su, l'altro in giù – La lama è per un terzo lavorato a bulino, testa di Carlo V fiorami e da un lato si legge: **VINCERE AVT MORT**, dall'altro: **SOLI DEO GLORIA.**
47	47	**Spada**, (lungh. 1.04) – con coccia a pomo liscio – Ritti volti in senso inverso; marca del crocifisso. Vi sono cinque [uno nella coccia] grandi mezzi busti incisi e tre piccoli rappresentanti tutti S. Pietro con la chiave; vi è la scritta **S. PETRUS** che da un lato è consumato. Vi è il nome del fabbricante. **TESCHE WIBERG** – fabbrica di Giulio II
48	48	**Spada**, (lungh. 1.14) – a coccia da un lato vi è incisa una scena di caccia, dall'altro trafori; nel centro un suonatore di viola, intorno fiorami, uccelli – Lama, marca del crocifisso – Si legge **PETRO T.V.L**. dall'altro lato **MONT.N.T.O.L.T.O.**

Numero progressivo	Numero della specie	
49	49	**Spada**, (lungh. 1.15) – a coccia traforata, uno dei ritti in su e l'altro in giù. La marca è della lupa in oro.
50	50	**Rapiera** di combattimento (lungh. 1,00) – con guardia. I ritti finiscono a fogliame, uno a destra e l'altro a sinistra.
51	51	**Rapiera** di combattimento (lungh. 1,10). Lama scanellata un terzo – Vi si legge: **ME FECIT ARLINGEN.** Marca della lupa
52	52	**Rapiera** di combattimento (lungh. 1,00) Nella lama si legge: **SAHAGVM** – Marca della lupa. Vi è nell'innestatura della lama una corona.
53	53	**Rapiera** di combattimento (lungh. 1,10) il pomo è quadrangolare scanellato – La lama scanellata e traforata un terzo. Marca crocifisso.
54	54	**Spada**, (lungh. 1.19) – con coccia chiusa traforata a fiorami. La lama è scanellata un terzo, quadrangolare. Nella scanellatura la scritta è poco leggibile: **GIUSEPPE DELM…**
55	55	**Spada**, (lungh. 1.25) – a coccia chiusa a traforo con figure sormontanti gusci di mare e uccelli. Pomo lavorato. Lama bellissima quadrangolare si legge: **POR. ARMA.V.BIEN. QVIERFR-MIL.VIDA. QUIERO.PERDER** – dall'altro **NON FARE GRATIA PER SOLA AFFECTIONE**, **NE DAR CASTIGO PER SOLA PASSIONE** con incisione di armi familiari.
56	56	**Spada**, (lungh. 1.12) con coccia chiusa traforata a uccelli e fiori. Sulla lama al di dentro della Guardia due teste di cavallo. Sul primo terzo si legge: 1462. **R.H.G.N.R.D.H.I.P.Z.D.I.** 1462 – (a) **C.Z.O.C**. – dall'altro lato **I.N.V.Z**. 1462 **Z.N.V.I**,**C.R.V.N.G.H.P.C.O.I.C.M.E.I.V.Z.D.M.H.G.P.G.** Fabbrica di Leocorno (a) (a) Di tale fabbrica non esiste che un solo esemplare nel Museo di Madrid – Armeria
57	57	**Spada**, (lungh. 1.10) – a coccia chiusa, traforata a fiorame, uno dei ritti volto verso la punta. Sulla lama leggesi da un lato **MARIA** – dall'altro lato I.C.S.M.S. Marca del Crocifisso
58	58	**Spada**, (lungh. 1.10)
59	59	**Spada**, (lungh. 1.30) a guardia aperta
60	60	**Spada**, (lungh. 1.30)
61	61	**Spada**, (lungh. 1.20)
62	62	**Spada**, (lungh. 1.15)
63	63	**Spada**, (lungh. 1.09) a coccia chiusa – Pomo impugnatura coccia ecc. traforati a fogliami. La lama quadrangolare è scanellata un terzo a giorno.

Numero progressivo	Numero della specie	
64	64	**Manorovescio** (lungh. 0.55) della stessa spada del numero 63 – simile lavoro di traforo – Lama scanellata un terzo – Vi si legge: M.S. Marca del crocifisso.
65	65	**Spada**, (lungh. 1.15) a coccia chiusa merlettata a fiorami con figure d'arabeschi. Il pomo, l'elsa, i ritti, tutto traforato – La coccia a' un incartoccia mento in fuori. Sotto la coccia leggesi: **ANTONIUS CELENTA DE NEAP.FECIT.** Nella scanellatura della lama **ARNOLDT BRACH.** Dono del Re Ferdinando II a Sua eccellenza il Principe di Satriano Filangieri.
66	66	**Manrovescio**, (lungh. 0,61) della spada n. 65. Magnifico pomo a bassorilievo, la guardia tutta traforata – Lama quadrangolare.
67	67	**Spada**, (lungh. 1.00) con pomo e elsa aperta geminata in argento – La lama fiammante è dorata, disegni.
68	68	**Spada**, (lungh. 1.20) – pomo, coccia chiusa e ritti geminati in oro a fiorami e uccelli. Sulla spada da un lato si legge: **MARIA**, dall'altro **I.N.R.I**. Marca del croci ficco
69	69	**Manrovescio** (lungh. 0,51) della spada n. 68 cesellata anche in oro.
70	70	**Spada**, (lungh. 1.16) – con coccia chiusa a bassorilievo con due scene il primo ercole che uccide il Centauro l'altro un ratto. Ai laterali diversi animali aggruppati in arabeschi con fiori; nell'attacco colla lama molti trofei d'armi. Il pomo con arabeschi – Lama quadrangolare.
71	71	**Spada**, (lungh. 0.41) – con coccia a bassorilievo rappresentante la resa d'una città; sulla lama si legge da un lato **TOMASO** dall'altro **AIALA.**
72	72	**Spada**, (lungh. 1.25) – ad elsa aperta del principio del secolo XVII con rilievi in argento sopra acciaio e medaglione di Errico IV e Maria de' Medici con arabeschi, fiori e uccelli – Lavoro francese. Lama trinellese a tre file al terzo. Fabbrica di Brescia, porta la data del 1471
73	73	**Spada**, (lungh. 1.04) Nella lama si legge: SAHAGUM. Marca della lupa_ impugnatura d'avorio – Teschio di morti con ossami. Questa spada è di quelle che usavano i compagni della morte Aniello Falcone, Salvatore Rosa ecc.
74	74	**Pugnale**, (lungh. 0, 3) – con impugnatura avorio con una sfinge a doppia coda, che va colla spada n. 73.
75	75	**Pugnale** (lungh. 0.38) – con fodero corrispondente il manico e il fodero d'avorio è tutto arabescato, con sfinge ecc.

Numero progressivo	Numero della specie	
76	76	**Pugnale** (lungh. 0,33), detto Misericordia – a lama triangolare – L'impugnatura e la piccola coccia è traforata.
77	77	**Pugnale** (lungh. 0,35) – nel pomo vi è un piccolo stemma in argento; lama trivellese.
78	78	**Manrovescio**, a punta quadrangolare (lungh. 0,54) La lama è istoriata sino a metà e su di essa si legge: 1540. la coccia è traforata con fiori e uccelli, un delfino.
79	79	**Pugnale** (lungh. 0,43) – con pomo e ritti traforati con piccole testine – lama marca del crocifisso e un A – con punta a freccia.
80	80	**Pugnale**, misericordia (lungh. 0,26) la lama è quadrangolare; il pomo e i ritti sono incisi.
81	81	**Pugnale** (lungh. 0,38) – Il pomo con mascheroni a bassorilievo. Altro mascherone sull'innestatura della lama. I ritti si volgono in giù, e finiscono a voluta in due teste di mostri. La lama quadrangolare è scanellata. V'è il fodero corrispondente tutto a bassorilievo.
82	82	**Pugnale** a coccia traforata a fiorami. Pomo e ritti scanellato. Lama quadrangolare a giorno.
83	83	**Pugnale**, misericordia (lungh. 0,33) – con pomo e impugnatura a bassorilievo. Lama quadrangolare.
84	84	**Pugnale**, misericordia (lungh. 0,36) – Pomo, ritti, impugnatura a bassorilievo, con lama quadrangolare a giorno. V'è il fodero corrispondente tutto a bassorilievo.
85	85	**Piccolo Pugnale** misericordia (lungh. 0,25) L'impugnatura è composta d'una scimmia accovacciata che regge sul capo un delfino attorcigliato. I ritti sono due delfini attorcigliati. La lama è quadrangolare scanellata.
86	86	**Piccolo Pugnale** misericordia (lungh. 0,27) Impugnatura, pomo, e ritti a bassorilievo a fiori, magnifico lavoro. La lama è quadrangolare scanellata.
87	87	**Pugnale** (lungh. 0,45) – Il pomo e i ritti sono a bassorilievo, v'è intromessa una piccola catenina. I ritti sono volti verso la punta e un po' svoltati. La lama è quadrangolare.
88	88	**Pugnale** (lungh. 0,44)-La coccia è traforata. Nel mezzo in bassorilievo di due figure combattenti, intorno fiori e uccelli. Il pomo è pure lavorato. La lama quadrangolare e scanellata. In essa si legge dai due lati **CROCIFISSIO ON ALE NIX NIR**. Marca del crocifisso.

Numero progressivo	Numero della specie	
89	89	**Pugnale** (lungh. 0,44) – con elsa di legno – Nella lama due piccole colonnette traforate.
90	90	**Pugnale** (lungh. 0,45) – Il pomo è a bassorilievo con due figure. Dove s'innesta la lama due figure di donne in piedi, una nuda a bassorilievo. I ritti si volgono verso la punta e finiscono a volute. La lama è incisa per una metà a varii disegni.
91	91	**Pugnale** (lungh. 0,36) – con lama trivellata di Brescia a sei tagli, con impugnatura di Agata Orientale, montata in argento dorato. Nella lama molti buchi a giorno.
92	92	**Pugnale** (lungh. 0,30) – misericordia – con pomo e ritti volti un poco in fuori cesellato. Lama quadrangolare.
93	93	**Pugnale** (lungh. 0,38) – Il pomo, l'impugnatura e i ritti un po' svolti in fuori cesellato in oro e argento. Nel centro dell'impugnatura vì è la testa d'un cherubino.
94	94	**Mazza ferrata** (lungh. 0.36) – Il manico a spirale – Tutto ferro
95	95	**Mazza ferrata** (lungh. 0.88) – a sei ali a sega. Il pomo è liscio
96	96	**Mazza ferrata** (lungh. 0.21)
97	97	**Mazza ferrata** (lungh. 0.92) a sei ali cuneiformi.
98	98	**Mazza ferrata** (lungh. 0.68) – a sei ali – L'impugnatura è a bassorilievo a fiorami.
99	99	**Picozza** (lungh. 0,42) Tutta a bassorilievo con figure di mostri ecc. Da un lato v'è uno stemma.
100	100	**Mazza ferrata** (lungh. 0.60) – a sei ali cuneiformi.
101	101	**Scure**, (lungh. 0,20) – d'arrembaggio
102	102	**Rapiera**, (lungh. 0,82) – la guardia è a basso rilievo a fiorami e finisce in un mascherone. Sulla lama resti di disegni incisi.
103	103	**Daga**, (lungh. 0,84) – i ritti sono cesellati – Pomo di lapislazzuli. Lama scanellata
104	104	**Rapiera**, (lungh. 0.95) – La coccia è a bassorilievo con un bel mascherone. Uno dei ritti va a raggiungere il pomo e forma l'elsa l'altro è volto verso la punta. Sulla lama è incisa una luna, un sole e una stella.
105	105	**Daga**, detta lingua di bove. L'impugnatura è d'avorio con incrostazione di ottone a giorno. I ritti volti verso la punta. La lama a principio è a giorno trivellata.

Numero progressivo	Numero della specie	
106	106	**Spada** d'arrembaggio – Croci incise sulla lama. L'impugnatura è in pelle. Il pomo è ottagonale. I ritti con disegni vanno a finire in un piccolo cubo.
107	107	**Spada**, d'arrembaggio. Sulla guardia sono abbozzati come due ritti o voluti che vanno a finire in belle teste di meduse. Cesellature di foglie. Il pomo è l'impugnatura sono composti da un bel moro in legno, al collo ha un collare in argento con una catenella, la quale si attacca alla guardia. Incrostazione d'argento (lungh. 0,85)
108	108	**Spadone** (lungh. 1,45) – a due mani. Il pomo e i ritti a bassorilievo – Nella scanellatura della lama si legge **VLV.BOB.BOVMVNI**. Dall'altro lato…? Marca del Crocifisso.
109	109	**Spadone**, (lungh. 1,67) a due mani. Il pomo e i ritti scanellati. Lama liscia.
110	110	**Spada**, di giustizia (lungh. 1,10) – Il pomo è piatto, i ritti leggermente volti verso la punta. Sulla lama assai larga si legge: *Me fecit. Im Sollingem 1671* – Ornati è un Cristo sulla croce – a destra la lancia, a sinistra la canna con la spugna. Dall'altro lato *Wan ich dans schwret… auf habenso wines ich der sunder* **CIXIACI** (?) **CKEVI** (?) che significa. *Come io la spada alzo, così punisco il colpevole*
111	111	**Spada**, di giustizia (lungh. 1.04) – Sulla lama da un lato ornati, dall'altro la figura di una forca con un impiccato – Sopra una figura di un giustiziere con spada in mano.
112	112	**Alabarda**, (lungh. 0.70) a punta quadrangolare
113	113	**Alabarda**, (lungh. 0.55)
114	114	**Alabarda**, (lungh. 0.56)
115	115	**Alabarda**, (lungh. 0.45)
116	116	**Alabarda**, (lungh. 0,46)
117	117	**Alabarda**, (lungh. 0.55)
118	118	**Alabarda**, (lungh. 0.67)
119	119	**Alabarda**, (lungh. 0.50)
120	120	**Alabarda**, (lungh. 0.45)
121	121	**Alabarda**, (lungh. 0.70)
122	122	**Alabarda**, (lungh. 0.55)

Numero progressivo	Numero della specie	
123	123	**Alabarda**, (lungh. 0.45) a forcina traforata
124	124	**Alabarda**, (lungh. 0.65)
125	125	**Alabarda**, (lungh. 0.45)
126	126	**Alabarda**, (lungh. 0.55)
127	127	**Alabarda**, (lungh. 0.55) traforata
128	128	**Piccola Alabarda**, (lungh. 0.28)
129	129	**Alabarda**, (lungh. 0.45) traforata
130	130	**Alabarda**, (lungh. 1.00) vi sono cesellature e uno stemma con leone
131	131	**Alabarda**, (lungh. 1.00)
132	132	**Alabarda**, (lungh. 0.60) traforata con teste in ottone.
133	133	**Alabarda**, (lungh. 0.80) con scritta **GVM BAVO DE VIO PIANO CENTONE RUNAN DE DEXVIII**
134	134	**Alabarda**, (lungh. 0.60) traforata
135	135	**Alabarda**, (lungh. 0.75) quadrangolare
136	136	**Alabarda**, (lungh. 0.80) con disegni: due donne con istrumento da corda in mano.
137	137	**Alabarda**, (lungh. 0.55) con disegni.
138	138	**Alabarda**, (lungh. 0.90) quadrangolare traforata.
139	139	**Alabarda**, (lungh. 0.75)
140	140	**Alabarda**, (lungh. 0.65) con due grifi
141	141	**Alabarda**, (lungh. 0.30) con stella fiammante
142	142	**Piccola Alabarda**, (lungh. 0.30) – di coccia traforata.
143	143	**Piccola Alabarda**, (lungh. 0.30) – di coccia traforata
144	144	**Portamiccia** – I due ritti finiscono in teste di animali
145	145	**Piccola Alabarda**, (lungh. 0.25) di caccia.
146	146	**Piccola Alabarda**, (lungh. 0.35)
147	147	**Piccola Alabarda**, (lungh. 0.35) di caccia.
148	148	**Piccola Alabarda**, (lungh. 0.30) di caccia.
149	149	**Piccola Alabarda**, (lungh. 0.30) di caccia.

Numero progressivo	Numero della specie	
150	150	**Portamiccia**, (lungh. 0.40). I due ritti finiscono in teste di animali.
151	151	**Mezza armatura.**
152	152	**Mezza armatura**, con stemma di Pisa.
153	153	**Mezza armatura**, con stemma di Pisa.
154	154	**Mezza armatura**, con stemma di Pisa.
155	155	**Armatura completa** – cesellata e dorata a striscia. 1° V'è l'elmo chiuso interamente con buchi per respirare. 2° il collarino vedi catalogo 157.
156	156	**Armatura**, la forma dell'elmo è a forma di testa umana.
157	157	**Corazza**, uno stemma e un G.P.
158	158	**Cimiera**, Con G.P.
159	159	**Manopole**, (Due)
160	160	**Cimiero**, con G.P. scanellato al di sopra.
161	161	**Elmo**, aperto con sottogola a squame. Tutto scanellato con bottoni dorati.
162	162	**Saladiere d'homme a pied** – a liste bombées. Il sottogola è a squame. Sulla falda intorno intorno bottoni scanellati. Il di dentro tutto matelassé.
163	163	**Scudo** (diametro 0.52) – a traverso bombées geminato a fiorami.
164	164	**Scudo tedesco** – scanellato con lancia, al centro occhio per lanterna – spada di sorpresa e manopola. L'originale a Dreda – imitazione dall'antico.
165	165	**Scudo** con punta al centro – Intorno, intorno figure e trofei d'armi – (diametro 0.67)
166	166	**Scudo** con testa di medusa nel centro. Originale di Benvenuto Cellini, imitazione dall'antico.
167	167	**Scudo** con stemma nel centro, imitazione dall'antico.
168	168	**Elmo** – Imitazione dall'antico.
169	169	**Scudo** – con stemma. Imitazione dall'antico
170	170	**Elmo** – Imitazione dall'antico
171	171	**Morso** con le difese in ottone cesellato (lungh. 0.45)
172	172	**Nove Morsi del XVI, XVII e XVIII secolo**
173	173	
174	174	
175	175	

Numero progressivo	Numero della specie	
176	176	**Nove Morsi del XVI, XVII e XVIII secolo**
177	177	
178	178	
179	179	
180	180	
181	181	**Un Frontale** di cavallo
182	182	**Un paio di staffe** in ottone a bassorilievo
183	183	**Un paio di staffe**
184	184	**Un paio di speroni**
185	185	**Uno sperone**
186	186	**Uno sperone**
187	187	**Uno sperone**
188	188	**Un paio di speroni** Secolo XVII e XVIII
189	189	**Uno sperone**
190	190	**Uno sperone**
191	191	**Uno sperone**
192	192	**Scudo** di torneo centinato
193	193	**Piccola Arbaletta** (lungh. 0.35)
194	194	**Arbaletta** (lungh. 0.62) con pezzi d'avorio a disegni incisi
195	195	**Quattro arbalette**. Imitazione dell'antico
196	196	
197	197	
198	198	
199	199	**Busto di donna** a fiorami su velluto rosso. Secolo **XVI** tutto a trafori ed arabeschi.
200	200	**Cinto di sicurezza**. Epoca medicea **XVII** Secolo
201	201	**Elemosiniera** del secolo **XVI**
202	202	**Maschera** di esecutore veneto **XVI** secolo
203	203	**Una statera** del **XV** secolo

Numero progressivo	Numero della specie	
		Armi di Corte, di guerra e da fuoco XVII, XVIII e XIX secolo
204	204	**Spadino**, (lungh. 1,00) con elsa in bronzo dorato
205	205	**Spadino**, (lungh. 0,97) – con elsa in bronzo dorato, il pomo, la coccia, l'estremità d'uno dei ritti filogranato. La lama da un lato è piana dall'altro triangolare. Sul primo terzo alcune dorature.
206	206	**Spadino**, (lungh. 0,95) – con elsa e pomo in bronzo indorato a bassorilievo con figure allusive ed anche alla coccia. La lama da un lato è triangolare con dorature.
207	207	**Spadino**, (lungh. 0,98) – l'elsa, il pomo, la coccia di bronzo dorato – con bassorilievo – La coccia è traforata. Nella lama da un lato si legge: **EN TOLEDO** dall'altro **PEDRO DEL MONTE**. Marca del Crocifisso.
208	208	**Spadino**, (lungh. 1,02) – Elsa con cesellatura dorata, coccia traforata, tagli d'arme a bassorilievo. La lama è scannellata da una parte con dorature e figura d'un guerriero con spada e scudo. Dall'altro lato è triangolare con dorature.
209	209	**Spadino**, (lungh. 1,02) – con coccia traforata, l'impugnatura, i pomi, i ritti sono tutti a fiori e ornati sovrimposti – Ne pende un fiocco. La lama da un lato scannellata, dall'altro triangolare con marca.
210	210	**Spadino**, (lungh. 0,90) – con elsa e pomo di bronzo dorato. L'impugnatura è in porcellana di Sassonia con fiori – Sulla lama esagonale disegni e si legge: *Gott allein die Ehr*: Onore sole a Dio (sic). V'è il fodero in pelle di serpente.
211	211	**Spadino**, (lungh. 1,00) – con pomo traforato, coccia traforata di bronzo dorato. La lama è anche dorata a disegni un terzo, da un lato si legge: **B.S.B.** Fatto fare alla Cina a Luigi **XV** per i suoi gentiluomini.
212	212	**Spadino**, (lungh. 0,99) – La coccia è traforata. I lavori in ferro dell'impugnatura son sovrimposti; i fiocchi pendenti in ferro. Nella lama da un lato connessa, dall'altro triangolare si legge: *A' la victorie Thire L.M. fourbisseur vis à vis la Cathedrale a Ruen.*
213	213	**Spadino**, (lungh. 1,01) – a coccia traforata – Pomo e impugnatura in acciaio a lavori sovrimposti.
214	214	**Spadino**, (lungh. 0,94) – Il pomo, l'impugnatura, la coccia traforata e a bassorilievo – Lama esagonale.
215	215	**Spadino**, (lungh. 0,96) – tutta l'elsa è adornata con strassi. La lama ha dorature sul primo terzo. Fodero di pelle di *requin* con metallo.

Numero progressivo	Numero della specie	
216	216	**Spadino**, (lungh. 0,93) – con elsa in bronzo dorata, cesellata. Sulla lama triangolare qualche incisione.
217	217	**Spadino**, (lungh. 0,96) – Il pomo, l'elsa, i ritti, la coccia sono di bronzo dorato e traforato. Sul terzo della lama da un lato triangolare dall'altro scannellato, con dorature e disegni.
218	218	**Spadino**, (lungh. 0,97) – Coccia traforata – Pomo e impugnatura traforata, lavori in acciaio con una catenina che pende dal pomo e raggiunge uno dei ritti, finendo in un fiocco.
219	219	**Spadino**, (lungh. 0.95) – Coccia e pomo traforato e cesellature
220	220	**Spadino**, (lungh. 0,97) – Pomo e coccia a bassorilievo – lama triangolare
221	221	**Spadino**, (lungh. 0,97) Pomo e coccia traforati, cesellature. Sulla lama dorature per un terzo. Da un lato si legge **I.S.& G.**
222	222	**Spadino**, (lungh. 0,95) – Pomo e coccia traforata, cesellature. Sulla lama si legge: **B.E.L.V.I.S.B.E.A.I.A.L.A.**
223	223	**Spadino**, (lungh. 0,98) – con elsa di acciaio, brillantato e faccettato. Epoca. La lama è triangolare scannellata con dorature al primo terzo.
224	224	**Spadino**, (lungh. 1,03) – con elsa di acciaio brillantato e faccettato. La lama triangolare scannellata con dorature sul primo terzo.
226	225	**Spadino**, (lungh. 1,02) – Coccia e pomo traforati; lavoro a sbalzo – Lama esagonale con dorature al terzo.
226	226	**Spadino**, (lungh. 1,03) – con elsa e pomo traforati. Lavoro a sbalzo, lama triangolare, scannellata; dorature al terzo.
227	227	**Spadino**, (lungh. 0,95) – con elsa e coccia a geminatura d'oro, come anche sul primo terzo della lama triangolare scannellata.
228	228	**Spadino**, (lungh. 1,04) con elsa e coccia traforata a sbalzo. Lama triangolare scannellata.
229	229	**Spadino**, (lungh. 1,01) con elsa e coccia traforata e a sbalzo.
230	230	**Spadino**, (lungh. 0,91) – Sull'elsa geminature d'argento e figure. Lama al terzo e due figure.
231	231	**Coltello**, (lungh. 0,65) di caccia con coccia e ritti d'argento a sbalzo traforato. Sulla lama scannellata disegni.
232	232	**Coltello**, (lungh) – di caccia a piegatorio – La lama è traforata: nel traforo è fissata una colonnina d'ottone – graffito in rosso.

Numero progressivo	Numero della specie	
233	233	**Coltello baionetta** (lungh. 0,45) con coccia traforata in ottone. Epoca Luigi **XV**.
234	234	**Spadino di corte** dei scudieri di Gioacchino Murat con scudo e leggenda trasformata. Epoca Ferdinando II – Questo spadino era quello di cui si serviva S.E. Il Principe di Satriano Carlo Filangieri allorché era Colonnello Scudiere di Giuseppe Bonaparte in Ispagna. Epoca 1808. Elsa madreperla, bronzo cesellato. I suddetti con gigli e **F.II** son posteriori. Damaschinature sul primo terzo della lama.
235	235	**Spadino di corte spagnuola**, Epoca 1833 con elsa in bronzo cesellato e dorato e madreperla. Lama di Toledo detta a fettuccia, con marca: **TOLEDO** anno 1833 (lungh. 0,99)
236	236	**Spadino dei Cavalieri di Malta**, Modello 1850. Impugnatura in bronzo cesellata a traforo, corona al pomo e madreperla. Lama triangolare.
237	237	**Spadino dei gentiluomini di Camera**, dei Re di Napoli. Epoca 1830. Elsa di bronzo cesellata a sbalzo. Scudo con arma dei Borboni e madreperla: Lama tedesca (lungh. 0,91)
238	238	**Spadino a croce**, con arabeschi a sbalzo di bronzo dorato, testa di grifo, corona reale, al pomo dei gentiluomini di camera di Spagna. Epoca Maria Cristina.
239	239	**Spada dei Generali di Marina** dell'Esercito napolitano. Epoca 1830, elsa di bronzo cesellato con ancora. Sulla lama si legge: **EN TOLEDO TOMAS AIALA** – (lungh. 0,92)
240	240	**Spada degli Ufficiali di Stato Maggiore** dell'esercito Napolitano. Epoca Ferdinando II con iscrizione.
241	241	**Spada dei Generali** dell'esercito napolitano – Epoca Ferdinando **II**, con spadancia. Lama antica del 1600. Vi si legge **SOLINGEN** (lungh. 0,95)
242	242	**Spadancia** con elsa di bronzo a guardia chiusa. Epoca 1811 – Esercito di Murat – Lama antica spagnuola con graffiti.
243 244	243 244	**Spadance** di Dragoni dell'esercito napolitano con fodero d'acciaio. Epoca Ferdinando II
245 246	245 246	**Spade da duello** (pariglia) fili di Spagna antichi (lungh. 1,08) Si legge: **ELVIGIO. SAHAGUM**. Marca crocifisso
247 248	247 248	**Spade da duello**. Impugnatura francese e imp. italiane. Lame triangolari. Scannellate

Numero progressivo	Numero della specie	
249	249	**Spadancia** tedesca (lungh. 1.05) – Del secolo **XVIII** dei Studenti di Lipsia con elsa in metallo bianco.
250	250	**Spada** di Sua Eccellenza il Tenente Generale, Carlo Filangieri, Principe di Satriano. Epoca di Ferdinando **II** Lama damaschina della Real Fabbrica di Torreannunziata.
251	251	**Spada** di Sua Eccellenza il Tenente Generale, Carlo Filangieri, Principe di Satriano. Epoca **F.II**. Lama damaschina della Real fabbrica di Torrennunziata.
252	252	**Spada** di S.E. il Principe di Satriano, Carlo Filangieri colonnello dell'Armata Francese in Ispagna – Lama trevellese (lungh. 1,02) con fodero d'acciaio.
253	253	**Spadino** di S.E. il Principe di Satriano, D. Gaetano Filangieri. Gentiluomo di Camera. Mod. 1845. Lama damaschinata, Labruna 1844 Napoli
254	254	**Sciabola** di S.E. il Principe di Satriano, Filangieri Caro, Generale dell'armata di Gioacchino Murat. Epoca 1812. Lama Damaschina con graffiti d'oro con fodero d'acciaio.
255	255	} **Spade di duello** (lungh. 0,90)
256	256	
257	257	**Sciabola turca** con fodero a sbalzo d'argento e bronzo. Lama di Damasco – Marca di mezza luna. Questa sciabola era usata da S.E. il Tenente Generale – Epoca di **F.II**.
258	258	**Sciabola** a fazione turca, lavoro francese. Dono di Gioacchino Murat a S.E. il Principe di Satriano Filangieri, Epoca 1811
259	259	**Sciabola** ad acciaio brillantato con fodero simile cinta da S.E. il Principe di Satriano, Filangieri Carlo – Dono di Giuseppe Bonaparte. Epoca 1809 – Lama damaschina. Reale Manifattura di Napoli.
260	260	**Sciabola** d'ordinanza dello Stato Maggiore dell'esercito napolitano, cinta da S.E. il Principe di Satriano Carlo Filangieri. Epoca 1840. Lama di Solingen, con graffiti, col nome del Principe Satriano Filangieri. Direttore delle artiglierie.
260	261	**Sciabola** dei dragoni della grande armata dei francesi, dragoni di Bessiere. Sulla lama si legge: *M.^{ttre} Imp.^{le} du h Pinzenthal Coulaux fréres.*
261	262	**Sciabole da duello**, (lungh. 1,00) sulla lama damaschinature in oro e **F.G.**
264	264	} **Spade della Cavalleria** garibaldina del 1860.
265	265	

Numero progressivo	Numero della specie	
266	266	**Spada** d'uffiziale della Gendarmeria, esercito napoletano. Epoca Ferdinando **II**
267	267	**Spada** d'uffiziale di Mariana. Epoca Ferdinando **II**
268	268	**Spada** dei piloti di Marina. Epoca Ferdinando **II**
269	269	**Spada** d'uffiziale di Fanteria. Epoca Ferdinando **II**
270	270	**Spada** d'uffiziale superiore di linea. Epoca Ferdinando **II**
271	271	**Daga** (briquet) di fanteria. Esercito napolitano
272	272	**Daga** (briquet) di fanteria. Esercito napolitano
273	273	**Daga** (briquet) di fanteria. Esercito napolitano
274	274	**Coltello di Caccia** (lungh. 0,70) con pomo di ottone e bronzo e con fodero
275	275	**Coltello di Caccia**, (lungh. 0,50) – con damaschinature. Sulla lama si legge: *Viva Ferdinando II.* Impugnatura d'osso con fodero.
276	276	**Coltello di Caccia**, a piegatoio
277	277	**Daga Romana** data alle 400 guardie nazionale che formarono il quadrato intorno al palco dove fu giustiziato Luigi **XVI**. Sulla impugnatura si legge: 21 Janvier 1793. Il berretto frigio – Denis – nome della guardia nazionale. Fodero corrispondente.(lungh. 0.63)
278	278	**Spada** dei torredores spagnuoli. Lama di Toledo. (Lngh. 0,92) Antica. L'Espada
279	279	**Fucile** dello scorcio del 1600. Lavoro basilisco, con guarnizione in ferro cesellato finissimo a traforo e sbalzo. Teniero in noce con scannellature. Canna a lastra rigata dritta. Rarissima per quell'Epoca (lungh. 1,18)
280	280	**Fucile** del 1600. Lavoro italiano con guarnizione in ferro a cesello e sbalzo finissimo con motivi decorativi sulla canna in argento a sbalzo con teniero di noce intagliato (lungh. 1,28)
281	281	**Fucile** del **XVIII** secolo per uso di Sua Eccellenza Gaetano Filangieri. Autore della Scienza della Leggislazione (sic). Sulla canna lavoro a sbalzo finissimo, incrostazione d'oro. Batteria simile.
282	282	**Fucile** moiana. Epoca Carlo **III** con teniere in noce, ricco d'intagli e scannellature. Batteria posteriore a percussione. Canna a fettuccia damaschina. Fabbrica Torre Annunziata. (lungh. 1,38) **A M**igliardo.
283	283	**Moiana** con teniere scannellato. Canna a lastre. Napoli. Batteria a percussione posteriore. Epoca 1820.

Numero progressivo	Numero della specie	
284	284	**Fucile** mezzo a moiana. Canna a tortiglione, lavoro di ferro napolitano. Armiere Scarafone (lungh. 1,32)
285	285	**Fucile** mezzo moiana montato a mezzo teniere. Armiere Scarafone (lungh. 1,27)
286	286	**Fucile** di munizione Remington inglese. Garibaldini del 1860.
287	287	**Fucile** da caccia a due canne, di cui una rigata. Damaschina dell'armiere Muller in Berna 1850, (lungh. 1.10)
288	288	**Remington** dei Zuavi Pontifici 1865 – Rigato
289	289	**Fucile** da caccia a due canne lisce a percussione. Canne di Napoli a fettuccia con baionetta. Epoca 1855 (lungh. 1,20)
290	290	**Fucile** Remington di Zuavo Pontificio (lungh. 1,30)
291	291	**Fucile** ad ago prussiano a retrocarica – Campagna 1870 (lungh. 1.40)
292	292	**Fucile** Richard – retrocarica – tabacchiera inglese – (lungh. 1,20)
293	293	**Carabina** Russa rigata – Memorie assedio di Sebastopoli
294	294	**Carabina** Federale svizzera rigata per concorsi di tiro (lungh. 1,20)
295	295	**Boccaccio** a teniero spezzato. Canna filo di ferro a tortiglione. Epoca 1830 (lungh. 1,00)
296	296	**Boccaccio** con cannuolo di bronzo. Arma di Marina Inglese. Epoca 1815. – (lungh. 0,86)
297	297	**Carabina**. Le Foucher, Revolver 1859, ad ago (lungh. 1,05)
298	298	**Carabina** americana centrale a percussione. Epoca 1867. (lungh. 1.10)
299	299	**Pistola** canna a lastra a pietra. Epoca Luigi XIV montata in bronzo – Fabbrica Cazugno (lungh. 0,45)
300	300	**Pariglia Pistola**. Epoca Luigi **XV**. Montatura in bronzo cesello finissimo. Sulla batteria si legge **RUDOLPH.TEICHERT A RUPPON**. Si dice che queste Pistole erano del Maresciallo Brucher (lungh. 0,45)
301	301	
302	302	**Pistole** lavoro calabrese. Epoca principio del 1700 (lungh. 0,25)
303	303	
304	304	**Pariglia Pistole**. Epoca **XVI** con lavori a sbalzo Lazzaroni di Brescia (lungh. 0,40). V'è la marca.
305	304	
306	306	**Pistole** di sacca ad una canna. Lavori a sbalzo
307	307	

Numero progressivo	Numero della specie	
308	308	**Pistole rigate** a damaschino a due canne che Sua Eccellenza il tenente Generale Filangieri portava alla campagna di Sicilia nel 1848 (lungh. 0,30)
309	309	
310	310	**Pistole** di precisione da tiro – 1842 – canne rigate – fabbrica Schauber in Batol (lungh. 0,35)
311	311	
		Armi Giapponesi, **Chinesi**, **Indiane**, **Africane**, **Circasse e Persiane**
312	312	**Pugnale circasso** a fronda d'ulivo, damaschina, scannellato con marca. Impugnatura d'argento niellato (lungh. 0,35)
313	313	**Pugnale iatagan persiano** Lama damaschino con spigoli in contro damasco al centro e incastri in oro. Impugnatura d'avorio con teste di chiodo, e con intarsiature d'oro (lungh. 0,45)
314	314	**Pugnale persiano** – ritorto con spigolo a rilievo al centro graffiti presso il ricasso. Impugnatura con arabeschi, e motivi persiani (lungh. 0,40) con intarsi d'oro.
315	315	**Pugnale** ricco ritorto – Lama damaschina turca. Manico con intarsi d'oro finissimo e fodero d'argento, in filigrana a disegni (lungh. 0,34)
316	316	**Pugnale indiano** ritorto – Lama damaschina, finissimo e con filo a rilievo nel centro. Impugnatura d'avorio con sculture a rilievo schiacciato, rappresentante figure ad arabeschi (lungh. 0,35)
317	317	**Pugnale indiano** – Lama damaschina, ritorto all'ultimo terzo, con cozza a spigolo intagliato. Lavoro rarissimo; con manico di diaspro orientale scolpito, rappresentante testa di leone. Piccoli nielli d'argento e oro al ricosso (lungh. 0,37)
318	318	**Pugnale malese** a sega. Impugnatura in bossolo con piccoli intagli (lungh. 0,32)
319	319	**Pugnale** a sega. Lama a grosso damaschino sopraposto. Manico di così detto legno santo (lungh. 0,35)
320	320	**Pugnale indiano** ricchissimo. Lama damaschina dritta, Manico d'avorio finissimo con lavori finissimi in argento e corallo, all'incasso e al principio della lama. (lungh. 0,40)
321	321	**Pugnale del Sudan** damaschina a fronda d'olivo. Manico e fodero d'argento con arabeschi e fiorami (lungh. 0,35)
322	322	**Pugnale indiano** con lama contro ritorta. Damasco finissimo con spigoli a rilievo, manico d'avorio. (lungh. 0,35)

Numero progressivo	Numero della specie	
323	323	**Pugnale indiano**, triangolare. Lama dritta rarissima e originale di forma, fodero d'argento niellato. Nel manico coralli e turchini (lungh. 0,35)
324	324	**Pugnale** ritorto con taglio all'interno, delle popolazioni selvagge dell'acquila equatoriale (lungh. 0,45)
325	325	**Pugnale cocincinese**. Lama damaschina finissima con impugnatura in ferro – damaschino in oro (lungh. 0,35)
326	326	**Pugnale indiano** dritto a coltello. Lama damaschina finissima con impugnatura in ferro – damaschino in oro (lungh. 0,35)
327	327	**Pugnali cinesi** a sega con arabeschi ed incisioni sul ferro d'oro. Lavoro imitazione (lungh. 0,35)
328	328	
329	329	**Pugnale caucasino** con lama damaschina, con filo e scanellature, lama dritta geminatura. Manico d'avorio con chiodi (lungh. 0,37)
330	330	**Pugnale giapponese** (lungh. 0,41)
331	331	**Pugnale giapponese** (lungh. 0,44)
332	332	**Pugnale turco** con lavoro in bronzo. Lama damaschina a filo. Fodero bronzo e arabeschi (lungh. 0,41)
333	333	**Pugnale egiziano** con impugnatura e fodero d'argento a sbalzo (lungh. 0,40)
334	334	**Pugnale turco** con lama d'arabeschi, impugnatura osso nero con lavori in filigrana argento (lungh. 0,33)
335	335	**Pugnale indiano** Originalissimo di forma. Lama ritorta con rilievi e piccoli fili, manico d'avorio (lungh. 0,44)
336	336	**Pugnale cocicinese** con testa di chimera, e occhi di piccoli smeraldi (lungh. 0,35)
337	337	**Pugnale mongollo** (sic) Lama dritta a coltello, manico di osso, geminature d'argento su ferro (lungh. 0,38)
338	338	**Pugnale giapponese** (lungh. 0,35)
339	339	**Pugnaletto indiano** a lama damaschina. Impugnatura in avorio, teste di chiodo geminate. (lungh. 0,20).
340	340	**Pugnaletto indiano** idem come sopra (lungh. 0,18)
341	341	**Pugnale caucasino** ritorto a spicolo al centro finissimo. Manico di ferro a geminature argento (lungh. 0,38)
342	342	**Pugnale turco** con incisione sulla lama, manico di osso con incisioni d'argento (lungh. 0,35)

Numero progressivo	Numero della specie	
343	343	**Pugnale turco**. Lama dritta, manico dorato a disegni (lungh. 0,37)
344	344	**Jatagan giapponese** con fodero di lacca ad oro, montatura d'argento. Manico pelle di pesce cane (lungh. 1,00)
345	345	**Jatagan** dimensione mezzana con fodero di lacca a rilievo. Dorato su fondo verde oro. Manico pelle di pesce cane. Marca alla lama (lungh. 0,90)
346	346	**Jatagan persiano** con fodero di pelle di pesce. L'impugnatura di ferro cesellato su fondo dorato. Sulla lama due mezze lune ed un sole (lungh. 0,80)
347	347	**Spada persiana** dritta damaschina, forma rarissima, Marca della pantera, manico di diaspro a geminature d'oro. (lungh. 0,85)
348	348	**Jatagan giapponese** dimensione mezzana, con fodero, geminature in argento. Impugnatura di pelle di serpente, (lungh. 0,90)
349	349	**Jatagan marocchino**, molto antico. Graffiti a disegni orientali al terzo. Fodero d'ottone (lungh. 0,77)
350	350	**Jatagan del Sudan** con graffiti e geminature, con marca (lungh. 1,02)
351	351	**Jatagan delle popolazioni selvagge del Congo.** Colla treccia dei capelli dell'ultima vittima, con piccolo coltello a scalpore. Fodero interessantissimo per la sua foggia (lungh. 0,65)
352	352	**Jatagan** ricurvo della popolazione dell'arcipelago malese. Fodero e pomo di pelle. Lama con marca mezza luna e stella. Sul fodero la croce (lungh. 0,80)
353	353	**Scettro** di principe indiano con arma (lungh. 0,55)
354	354	**Daga** della popolazione dell'Africa equatoriale. Interessante perché riscontra la daga romana. È da notarsi il manico. Il fodero è composto di due foglie di palma.
355	355	**Pugnale cinese**. Simula un ventaglio (lungh. 0,37)
356	356	**Jatagan egiziano** con fodero d'argento a sbalzo, come anche l'impugnatura. Lama con marca (lungh. 0,75)
357	357	**Jatagan indiani** piccola dimensione, con manico in bronzo dorato e cesallato (lungh. 0,58)
358	358	
359	359	**Sciabole persiane** con manichi (sic) in bronzo dorato, rappresentanti animali (lungh. 0,75)
360	360	
361	361	**Sciabola circassa** con lama scannellata. Pomo con graffiti.
362	362	**Scimitarra circassa** a lama larga. Pomo in ferro liscio. (lungh. 0,80)

Numero progressivo	Numero della specie	
363	363	**Spade marocchine** leggermente ricurve con foderi corrispondenti. Marca sulla lama (lungh. 1,04)
364	364	
365	365	**Pugnale malese** con osso di cervo (lungh. 0,63)
366	366	**Sciabola persiana** ricurva. Pomo in ferro (lungh. 0,88)
367	367	**Sciabola** idem come sopra (lungh. 0,92)
368	368	**Jatagan persiano**. Pomo d'avorio con lavoriere bronzo dorato e cesellato con marca (lungh. 0,75)
369	369	**Piccolo jatagan** con pomo in osso (lungh. 0,21)
370	370	**Piccola lancia** liscia (lungh. 0,21)
371	371	**Lancia** a due ali con geminature in oro su fondo nero, (lungh. 0,42)
372	372	**Lancia** con geminature in argento (lungh. 0,46)
373	373	**Un paio di lance** a taglio solo. Geminature in oro su fondo d'oro (lungh. 0,53)
374	374	
375	375	**Lancia** geminata in oro
376	376	**Lancia** con geminature in argento (lungh. 0,46).
377	377	**Lancia** a due ali con geminature in oro su fondo nero. (lungh. 0,42)
378	378	**Piccola lancia** liscia (lungh. 0,21)
379	379	**Lancia** con due ritti, geminature in oro
380	380	**Picozzi** (pariglia) con geminatura d'oro su fondo nero
381	381	
382	382	**Lance** (pariglia) geminature in oro (lungh. 0,49)
383	383	
384	384	**Lance** (pariglia) a varie ali lisce (lungh. 0,56)
385	385	
386	386	**Piccole lance** lisce (lungh. 0,23)
387	387	
388	388	**Scudo persiano** rotondo con geminature in oro con caratteri su fondo nero.
389	389	**Lancia** geminata in oro su fondo nero

Numero progressivo	Numero della specie	
390	390	**Lancia**
391	391	**Lancia**
392	392	**Corno** di bufolo orientale, contro il malocchio che usano mettere sulle manoplie. Legato in argento dorato
393	393	**Maschera** chinese dorata
394	394	**Un Casse tête** in legno santo
395	395	**Due Casse tête**
396	396	
397	397	**Due pistole** orientali a pietre geminati in oro e argento, (lungh. 0,51) Lavoro del Clericaso
398	398	
399	399	**Rosario turco**
400	400	**Un porta munizioni Albanese** in argento a bassorilievo
401	401	**Ciappa** corrispondente al porta munizione
402	402	**Due staffe** in bronzo dorate con ornati a rilievo
403	403	
404	404	**Due staffe** in ferro a traforo
405	405	
406	406	**Freccia** delle popolazioni selvagge africane
407	407	**Freccia** idem come sopra
408	408	**Freccia** idem idem colla punta in ferro
409	409	**Frecce** idem come sopra
410	410	
411	411	**Freccia** idem come sopra con doppia punta in legno
412	412	**Diversi giavellotti** a punta di lancia delle popolazioni selvagge del Capo
413	413	
414	414	
415	415	
416	416	
417	417	

Numero progressivo	Numero della specie	
418	418	**Diversi giavellotti** a punta di lancia delle popolazioni selvagge del Capo
419	419	
420	420	
421	421	
422	422	
423	423	
424	424	
425	425	**Lancia persiana** a forcina a due punte fiammeggianti geminata in argento
426	426	**Una Cassa tête** in legno santo (tomabauk) des Canaqués d'Australie pris a Hing. Geor.
427	427	**Una Cassa tête** idem come sopra
428	428	**Un giavellotto** delle popolazioni del Capo
429	429	**Uno scudo** delle popolazioni selvagge del Capo in pelle di rinoceronte
430	430	**Uno scudo cinese** in pelle di pesce cane.
		Oggetti diversi in ferro
431	431	**Un crocifisso** con pugnale nascosto nella croce **XVIII** secolo
432	432	**Modello** di cannone. Epoca Luigi **XVI**
433	433	**Una fiaschetta** per polvere in corno. Da un lato cavalieri che assaltano una Città. Dall'altro due guerrieri
434	434	**Una fiaschetta** in ferro per polvere, con arma della casa di colonna, in ottone.
435	435	**Una fiaschetta** per polvere in ottone a rilievo – Un cavaliere cavalcando alla romana, mascheroni – ornati-lavoro assai fino
436	436	**Una fiaschetta** per polvere in avorio con disegni
437	437	**Una piccola fiaschetta** per polvere. Lavoro persiano
438	438	**Ciappa** con lavori a sbalzo
439	439	**Ciappa** con lavori a sbalzo a giorno

Numero progressivo	Numero della specie	
		Antica Porcellana di Sassonia **Gruppi XVIII e principio del XIX secolo**
440	1	**Piccola figura** (altez. 0,14) Rappresentante un Turco. La mano sinistra è aggiunta
441	2	**Piccola figura** (altez. 0,12) – Rappresentante un fanciullo con turbante (restaurato)
442	3	**Un gruppo** di due genii alati che misurano con compasso e squadra la base d'una colonna. (altez. 0,12)
443	4	**Una Minerva** (altez. 0,15)
444	5	**Una figura di donna** con un agnello ai piedi e ornata di fiori, ha in mano uno strumento d'agricoltura. (altez. 0,24)
445	6	**Figura** d'un Cavaliero disteso che regge una coppia (altez. 0,14)
446	7	**Un fanciullo** (altez. 0,13) La mano è aggiunta
447	8	**Figura di donna** appena coperta da un manto (altez. 0,14)
448	9	**Una danzatrice**, (altez. 0,14) Restauro ad una mano.
449	10	**Gruppo**. Un ratto (altez. 0,20)
450	11	**Un suonatore** di flauto. (altez. 0,12)
451	12	**Una donna** in piedi appoggiata ad un delfino con in mano un colombo. (altez. 0,12)
452	13	**Figura di donna** con un paone. Un tulipano in mano. (altez. 0,14)
453	14	**Una vendemmiatrice.** (altez. 0,13)
454	15	**Gruppo** di due amanti, un amorino sulle spalle dell'uomo. Dietro d'un albero una figura grottesca che ride (altez. 0,28)
455	16	**Figura** grottesca di un fanciullo in abito militare – (altez. 0,14)
456	17	**Figura** d'un fanciullo che coronato il cappello di pampini balla. (altez. 0,12)
457	18	**Figura** d'un turco con arco, faretra freccia e spada. (altez. 0,21)
458	19	**Una maschera veneziana** (altez. 0,14)
459	20	**Figura** d'un pescatore con remo. (altez. 0,19)
460	21	**Figura** d'un putto con fiori, seduto, piccolo base (restaurato)
461	22	**Figura** d'un putto con pampini bevendo in un calice di vino, su una piccola base. (altez. 0,12)

Numero progressivo	Numero della specie	
		Antica Porcellana di Sassonia (GRUPPI) **XVIII e principio del XIX secolo**
462	23	**Putto** con un cesto di fiori, restaurato (altez. 0,14)
463	24	**Putto** su una base. (altez. 0,14). Restaurato
464	25	**Una maschera** (altez. 0,15)
465	26	**Un S. Giuseppe** con bambino e una croce-(altez. 0,17)
466	27	**Busto di donna** sopra base. (altez. 0,08)
467	28	**Putto** su base con spighe – L'estate. – (altez. 0,18) (Restaurato)
468	29	**Enea** che porta **Anchise** sulle spalle. E un fanciullo Astianatte, colla statuetta di Minerva (altez. 0,26)
469	30	**Una fanciulla** seduta su due piccole gerle. (altez. 0,13)
470	31	**Pendant**
471	32	**Gruppo** di due amanti. Carl: Teod: Bov: (altez. 0,21)
472	33	**La Dea Flora** (altez. 0,24)
		Biscotto di Capodimonte (GRUPPI) **Tagliolini Volpato**
473	34	**Gruppo** d'un vecchio ammonendo un adolescente -(altez. 0,58)
474	35	**Un bacco** con Ganimende
475	36	**Una Vestale** (altez. 0,27)
476	37	**Una pietà** Il Cristo morto colla Vergine – (altez. 0,48)
477	38	**Un bacco ubbriaco** (sic) a cui un satiro da a bere con otre. Un fanciullo con in capo un cesto con uva (altez. 0,29)
478	39	**Un Gruppo** di Venere con Amore. (altez. 0,48)
479	40	**Un Antinoo**. Manca un braccio (altez. 0,29)
480	41	**Un ritratto** della Famiglia Reale (altez. 0,28)
481	42	**Un trionfo** di Bacco. Cinque figure (altez. 0,47)
482	43	**Busto di Maria Carolina** – Moglie di Murat. (altez. 0,40)
		Porcellana di Capodimonte (GRUPPI)
483	44	**Gruppo** – Pasta tenera – Epoca Carlo **III** Achille alla tomba di Patroclo. (altez. 0,29)

Numero progressivo	Numero della specie	
484	45	**Gruppo** di tre figure. (altez. 0,37)
485	46	**Gruppo** quattro figure allusive alla Vendemmia (Restaurato) (altez. 0,32)
486	47	**Un S. Michele** calpestando il diavolo. (altez. 0,33)
487	48	**Gruppo** di due donne con un cagnolino. (altez. 0,27)
488	49	**Orazio Nelson.** (altez. 0,28)
489	50	**L'Arte** che scolpisce un Medaglione di Ferdinando **IV** sorretto da un putto; ai piedi Medaglione di Maria Carolina. (altez. 0,18)
490	51	**Figura di Bacco** – su una botte. (altez. 0,23)
491	52	**Un Cavaliere.** (altez. 0,20)
492	53	**Una donna.** (altez. 0,17) (Restaurata)
493	54	**Una fanciulla.** Con una cesta d'uva. (altez. 0,22)
494	55	**Un fanciullo.** (altez. 0,13)
495	56	**Un fanciullo.** (altez. 0,15)
496	57	**Una figura d'uomo.** (altez. 0,14)
497	58	**Un busto** di donna su piccola base (altez. 0,10) (Restaurato)
498	59	**Piccolo gruppo** di una donna abbracciata con un angelo. (altez. 0,11)
		Porcellana di Capodimonte
499	60	**Figura** d'un suonatore su piccola base. (altez. 0,11)
500	61	**Diana Cacciatrice**. (altez. 0,20)
501	62	**Un venditore** di frutta. (altez. 0,16)
502	63	**Piccolo gruppo** d'un Leone che assalta un cavallo. (altez. 0,08)
503	64	**Candelieri** ritti da due figure ieratiche a base quadrate – (altez. 0,25)
504	65	
505	66	**Due Candelieri** a base triangolare. La base retta da tre testuggine. Poi tre gambe d'animale che con teste di leoni sorreggono un'altra base circolare, su cui tre grazie aggruppate insieme reggono sul capo un fiorame che costituisce un Candeliere. (altez. 0,23)
506	67	
507	68	**Due lati di Candelieri** triangolari con tre mostri. (altez. 0,11)
508	69	

Numero progressivo	Numero della specie	
		Porcellana di Sassonia
509	70	**Busto** di Guerriero su piccola base. (altez. 0,10)
510	71	**Una coppa** sorretta da due putti su base d'albero. (altez. 0,35)
511	72	**Una pecora** con agnellino sotto un rosaio. (altez. 0,14)
		Porcellana di Capodimonte
512	73	**Gruppo** di tre fanciulle su una base di roccia. (altez. 0,37)
513	74	**Busti** di divinità su piccola base. (altez. 0,18)
514	75	
515	76	
516	77	
517	78	
518	79	
519	80	
520	81	
521	82	
522	83	
523	84	**Gruppo** di due amanti con un agnello e l'amor su un piccolo poggio. (altez. 0,13)
524	85	**Figura** di donna (altez. 0,18)
525	86	**Figura** d'un popolano. (altez. 0,18)
526	87	**Gruppo** di due figure. Soggetto Mitolog.o (altez. 0,35)
527	88	**Gruppo** idem idem (altez. 0,35)
528	89	**Venditrice** di frutta.
529	90	**Un fanciullo** con vaso di fiori.
530	91	**Gruppo** di due figure e un putto. (altez. 0,17)
531	92	**Gruppo** di due fanciulli. (altez. 0,19)
532	93	**Dea** d'un fiume con un delfino e un otra da cui sorga acqua (altez. 0,22)
533	94	**Una fanciulla.** (altez. 0,12)
534	95	**Un fanciullo** con un vaso di fiori

Numero progressivo	Numero della specie	
535	96	**Un cavaliere**. (altez. 0,18)
536	97	**Una donna** che attinge acqua. (altez. 0,18)
537	98	**Figura** di donna. (altez. 0,15)
538	99	**S. Giuseppe**, **la Vergine e Gesù.** (altez. 0,21)
539	100	**Un uomo** in maschera. (altez. 0,12)
540	101	**Figura** di donna (altez. 0,13)
541	102	**Figura** di donna (altez. 0,17)
542	103	**Busto** di donna su piccola base. (altez. 0,11)
543	104	**Un vecchio** su piccola base. (altez. 0,10)
544	105	**Putto** su piccola base (altez. 0,15)
545	106	**Putti** su piccola base. (altez. 0,15)
546	107	
547	108	
548	109	**Due vittorie** alate che finiscono in squame di pesce, su piccole basi. (altez. 0,11)
549	110	
550	111	**Idem meno** la base. (altez. 0,10)
551	112	**Piccola figura**. (altez. 0,09)
552	113	**Piccola** base in porcellana bianca
		Biscotto di Capodimonte
553	114	**Una donna** dormente
		Porcellana di Sassonia
554	115	**Due putti** che cantano (altez. 0,15)
		Porcellana di Capodimonte
555	116	**Gruppo** allegorico – Il genio dei Borboni, l'amore, l'abbondanza, il Sebeto, una Sirena che è il regno di Napoli. (altez. 0,47)
556	117	**Gruppo** la pietà filiale ai piedi del sogg.° princp. Un fanciullo con un cane. (altez. 0,35)

Numero progressivo	Numero della specie	
557	118	**Maria Carolina** sotto forma di genio che abbraccia un cane simbolo di fedeltà. (altez. 0,18)
558	119	**L'autunno**. (altez. 0,22)
559	120	**La state.** (altez. 0,20)
560	121	**Leda** col cigno e un amore. (altez. 0,23)
561	122	**Un Cavaliere** che toglie un velo ad una donna dormente. Costume 1700. (altez. 0,25)
562	123	**Gruppo.** *Marquis et marquise*. Con frutti. Costume XVIII secolo. (altez. 0,15)
563	124	**Bacco** sulla botte con piedistallo con satiri, tigri, ecc: (altez. 0,45)
564	125	**Un calamaio** con due figure – una di esse suona una chitarra. (altez. 0,25)
565	126	**Una fanciulla.** (altez. 0,15)
566	127	**Un pescatore.** (altez. 0,17)
567	128	**Gruppo** d'un osso, una scimmia e l'uomo che li conduce. (altez. 0,40)
		Buen Retiro. Porcellana
568	129	**Una popolana** con una gallina. (altez. 0,21)
569	130	**Un gruppo** di due putti. (altez. 0,17). Estate ed autunno.
570	131	**Un danzatore**. (altez. 0,18)
571	132	**Una danzatrice**. (altez. 0,18)
572	133	**Un gruppo di donne** e un bambino che cadono. (altez. 0,17)
		Porcellana di Baviera – Carlo Teodoro
573	134	**Un suonatore** di piffero. (altez. 0,12)
574	135	**Un fanciullo.** (altez. 0,10)
575	136	**Fanciullo.** (altez. 0,09)
576	137	**Fanciullo** in abito militare. (altez. 0,11)
577	138	**Figurina.** (altez. 0,12)
578	139	**Fanciullo** in abito militare che suona un flauto. (altez. 0,12)
579	140	**Leda col cigno.** (altez. 0,24)

Numero progressivo	Numero della specie	
580	141	**Una figura** simbolica come dea del mare. (altez. 0,24)
581	142	**Gruppo** – Una donna appoggiata a un'anfora da cui sgorga acqua e due putti che sostengono uno Specchio, (altez. 0,18) Marca.
		Porcellana Imperiale di Vienna
582	143	**Figura** di donna con un fiore. (altez. 0,16)
583	144	**Gruppo** di tre putti, uno cavallo ed una capra. Un altro coronato di pampini finisce in satiro.
		Porcellana di Francia principio del XIX secolo
584	145	**Un leopardo**
585	146	**Figura** con frutta. (altez. 0,17)
		Porcellana di Berlino
586	147	**Una donna** in atto di levarsi. (altez. 0,47)
		Porcellana di Magonza e Colonia
587	148	**Una figura** che fa ballare un cane ammaestrato. (altez. 0,18)
588	149	**Fanciullo** che da a mangiare a un cane e un gatto
589	150	**Un gesuita.** (altez. 0,14)
		Porcellana di Sevres – Francia
590	151	**Un gobbo.** (altez. 0,15)
591	152	**Mezzo busto** – Ritratto d'un ecclesiastico con base. (altez. 0,30)
		Porcellana Inglese Chelsey
592	153	**Figura** di donna col capo ornato di piume. (altez. 0,30)
593	154	**Due puttini** che partono da fiori. (altez. 0,11)
594	155	
595	156	**Figura** di donna con fiori. (altez. 0,13)
596	157	**Figura** d'un cacciatore con fucile e cane. (altez. 0,13)

Numero progressivo	Numero della specie	
		Porcellana di Lanzemburg
597	158	**Cinghiale** assalito da due cani. (altez. 0,25)
		Porcellana di Zurigo
598	159	**Due donne** che coronano una statuetta d'un genio. (altez. 0,24)
599	160	**Un zampognaro.** (altez. 0,14)
600	161	**Gruppo** di due danzatori. (altez. 0,14)
601	162	**Un venditore di frutta**. (altez. 0,14)
602	163	**Due piccole figurine**. Una donna con una tazza. Un uomo con un piatto di cibi e che beve una bottiglia. (altez. 0,06)
603	164	
604	165	**Piccolo vaso** di fiori. (altez. 0,07)
		Porcellana di Venezia
605	166	**Due candelieri** con figura in veste orientale. (altez. 0,20)
606	167	
607	168	**Una maschera** che balla. (altez. 0,18)
608	169	**Una maschera** su piccola base. (altez. 0,22)
609	170	**Una danzatrice**. (altez. 0,21)
		Porcellana di Cina
610	171	**Gruppo** di due figure (quattro). Lavataro. (altez. 0,35)
611	172	**Due grifi** con putti sul dorso. (altez. 0,16)
		Maioliche romane XVIII e XIX secolo
612	173	**Busto** di Pio VI. (altez. 0,27)
613	174	**Una contadina**. (altez. 0,24)
614	175	**Figura** di donna. La state su piccola base. (altez. 0,24)
615	176	**Figura** idem come sopra
616	177	**Figura** di donna piangente accanto un'urna. (altez. 0,16)

Numero progressivo	Numero della specie	
		Porcellana di Capodimonte **Epoca Carlo III e Ferdinando IV**
618	179	**Tazza.** Epoca Carlo **III**, pasta tenera e rilievo così detta cameo con piattino idem. Ninfe bagnante con Diana, e fiori sul piattino. Rarissima.
619	180	**Tazza** con fiori e medaglioni di ritratti antichi con piattino
620	181	**Tazza** idem come sopra.
621	182	**Tazza** dorata con figure pagane e piattino.
622	183	**Tazza** dorata con medaglione. Ercole fanciullo con le due Serpi. Nel piattino Ercole uomo.
623	184	**Tazza** con figure pagane. Piattino con una grande scena.
624	185	**Tazza** e piattino con costumi popolani, sulla Tazza vi è scritto: Donne di Pozzillo. Nel piattino di Gragnano
625	186	**Tazza** dorata con piattino corrispondente e il Monogramma: M.S.
626	187	**Tazza e piattino** con paesaggio color seppia
627	188	**Tazza** dorata con tre piedi con figure, sotto la tazza si legge Sepolcro antico vicino Capua e sotto il piattino. Rovine della città di Canne.
628	189	**Tazza** dorata con due genii alati che giuocano a carte; si legge. C'est du coeur qui il retornne. Nel piattino un amore: Nulla l'impedisce
629	190	**Tazza** con due cani, nel piattino paesaggio
630	191	**Tazza** con vedute. Nella tazza si legge: *Veduta dell'antica Cattedrale, ora Romitorio di S. Costanzo nell'Isola di Capri.* Sotto la tazza: *Al gran merito del molto Reverendo Padre D. Giuseppe di Gironimo della R. Certosa di Capri, vicario degnissimo e della religione ornamento. Franc. Ant: Grue i puerili prodotti del debole suo talento in atto di rispettoso ossequio umilmente O.D.G.* Nel piattino veduta, e dietro: *Veduta d'una parte del Convento della Certosa dell'isola di Capri. F.G.*
631	192	**Sei tazze** con figure di popolani dell'antico regno. I piattini mancano.
632	193	
633	194	
634	195	
635	196	
636	197	

Numero progressivo	Numero della specie	
637	198	**Due tazze** per cioccolata con paesaggio. I piattini mancano
638	199	
639	200	**Un plateau**, con tazza, caffettiera, lattiera e zuccheriera con scene della vita d'Ercole.
640	201	
641	202	
642	203	
643	204	
644	205	**Plateau** con due tazze, caffettiera, lattiera e zuccheriera. Vedute dei dintorni di Napoli
645	206	
646	207	
647	208	
648	209	
649	210	
650	211	**Tre corbeilles per dessert**
651	212	
652	213	
653	214	**Un ovale** (lungh. 0.34)
654	215	**Un ovale** (lungh. 0,31)
655	216	**Un tondo** (diam. 0,36)
656	217	**Caffettiera** dorata con vedute di Baia
657	218	**Due tazze** con piattini, zuccheriera e caffettiera dorata a fondo bleu
658	219	
659	220	
660	221	
661	222	**Tazza** con piattino con scene e figure pagane
662	223	**Caffettiera e lattiera** con figure pagane
663	224	
664	225	**Lattiera** con figure pagane

Numero progressivo	Numero della specie	
665	226	**Caffettiera** con disegni in rosso:un mascherone che va a finire il grifo forma il becco
666	227	**Zuccheriera** con figure pagane
667	228	**Zuccheriera** con vedute di mare, disegni in rosso. Sul coverchio il pomo è costituito da un Aquila.
668	229	**Una compostiera** Marca G.B.E.
669	230	**Caffettiera** con coperchio
670	231	**Caffettiera** dorata
671	232	**Zuccheriera** con coverchio a fiorami
672	233	**Caffettiera** con coverchio
673	234	**Zuccheriera** con coverchio a fiorami
674	235	**Caffettiera** Mascherone al becco fiori
675	236	**Due sperlunghe** blu con doratura Marca P.S.
676	237	
677	238	**Guantiera**, **calamari era e spegnitoio**
678	239	
679	240	
680	241	**Due fioriere**
681	242	
682	243	**Due profumiere**
683	244	
684	245	**Due conchiglie** per creme
685	246	
686	247	**Tre piatti** con dorature su fondo verde. Marca P.S.
687	248	
688	249	
689	250	**Un fioriero**
690	251	**Un rinfrescatoio**
691	252	**Idem** sul coperchio Ercole che uccide il Leone

Numero progressivo	Numero della specie	
692	253	**Tagliere** bislungo, stile pompeiano. (diametro 0.36)
693	254	**Due vasi** di fiori dorati e la cifra G.B.C.
694	255	
695	256	**Due rinfrescatoi** con paesaggi, e su una figura egizia
696	257	
697	258	**Due rinfrescatoi** su quattro zampe d'animali con vedute del regno.
698	259	
699	260	**Un piatto** nel mezzo un cinghiale assalito da un cane.
700	261	**Un piatto**
701	262	**Un piatto** per frutta
702	263	**Un piatto** piccolo ovale con fiori
703	264	**Una cocciola** – Tabacchiera
704	265	**Una fiala** per odori
705	266	**Tre coppe** di pasta tenera con disegni. Epoca Carlo III
706	267	
707	268	
708	269	**Due boccali** bianchi – pasta tenera
709	270	
710	271	**Piccolo vaso** per fiori
711	272	**Piccolo** plumier
712	273	**Un piccolo boccale** nero con ghirlande di fiori su fondo giallo
713	274	**Tazza** dorata con piattino
714	275	**Due piatti** per legumi con ornati, con piatti e coperchi corrispondenti
715	276	
716	277	**Tazze** con medaglioni, ritratti di uomini celebri del Napolitano. Ultima epoca Capodimonte Giovine
717	278	
718	279	
719	280	

Numero progressivo	Numero della specie	
720	281	**Tazze** con medaglioni, ritratti di uomini celebri del Napolitano. Ultima epoca Capodimonte Giovine
721	282	
722	283	
723	284	
724	285	
725	286	
726	287	**Due vasi** bleu con figure e scene pagane (altez. 0,55)
727	288	
728	289	**Due vasi** stile pompeiano con figure e scene pagane (altez. 0,47)
729	290	
730	291	**Orologio** in porcellana, bronzi di Gouthier della Corte di Luigi XVI. La porcellana fu donata da Maria Carolina a sua sorella Maria Antonietta, dono di Ferd. IV al Marchese Ugo della Favara.
731	292	**Due piccole sirene**
732	293	
733	294	**Un di sopra di tavolino** da muro, rappresentante Ninfe al bagno (lungh. 0,82) (largh. 0,47)
		Porcellana di Sassonia-Meissen
734	295	**Una caffettiera** – giallo con fiori
735	296	**Una coppa** con piatto e coverchio.
736	297	**Una caffettiera**
737	298	**Tazza** e piattino
738	299	**Un plateau** con calamaio, armiere e campanello
739	300	
740	301	
741	302	
742	303	**Una piccola compostiera** a tre piedi, con coverchio stemma e ovali con vedute.
743	304	**Piccola compostiera**. Simile alle precedente. Fondo giallo, ovale con vedute e stemma.

Numero progressivo	Numero della specie	
744	305	**Quattro tazze** a fiori seppia.
745	306	
746	307	
747	308	
748	309	**Tazza** con fiori (manca il piattino)
749	310	**Tazza** e piattino con fiori a rialzo.
750	311	**Tazza** e piattino con coverchio bleu oltremare con ovale con figure.
751	312	**Piccolo vaso** per pomata con coverchio
752	313	**Pomo di bastone** con testa di cane.
753	314	**Pomo di bastone** con testa di donna velata.
754	315	**Tabacchiera** con figure di donna – Presa d'una Città, scene di Guerra.
755	316	**Tabacchiera** con una Venere e altra figura – Rarissima
756	317	**Tabacchiera** con un ritratto.
757	318	**Zuppiera** con piatto e coverchio a fiori.
758	319	**Tazza** con piattino a fiori.
759	320	**Compostiera** con coverchio.
760	321	**Una giarra** per acqua con disegni.
761	322	**Una zuccheriera** con coverchio, fiori sovrapposti.
762	323	**Una zuccheriera** fiori sovrapposti. Manca il coverchio.
763	324	**Un piatto** per legumi fondo giallo e fiori.
764	325	**Plateau.** Con due tazze, piattini e caffettiera a fiori
765	326	
766	327	
767	328	
768	329	**Una tazza** imitazione di Capodimonte.
769	330	**Tazza** imitazione Cina.
770	331	Come il numero precedente
771	332	
772	333	

Numero progressivo	Numero della specie	
773	334	**Una zuppiera** ovale con piatto e coverchio corrispondente. Sul coverchio una statuetta di bambina e cucchiaio grande con uccelli a fiori.
		Porcellana di Capodimonte
774	335	**Sei tazze** con piattini a fiori, una di esse è di Cina, bianchi dipinta a fiori.
775	336	
776	337	
777	338	
778	339	
779	340	
780	341	**Tazza** e piattino a fiori varii. Marca (Vitelli 1808)
781	342	**Un piattino** Marca. (Vitelli 1808)
782	343	**Due piattini** Marca (Vitelli 1808)
783	344	
		Porcellana di Sassonia-Meissen
784	345	**Una saladiere** ovale a fiori con teste di donne e mascheroni
785	346	**Una piccola coppa** con coverchio. Epoca dell'Elettore.
		Porcellana fabbrica imperiale di Vienna
786	347	**Una tazza** a fondo bleu con dorature in un ovale, la nascita d'amore (con piattino)
787	348	**Tazza** con piattino. Il tempo tirato da un grifo.
788	349	**Tazza** con coppia d'amanti
789	350	**Tazza** con piattino. Una diana che scrive il suo nome su un albero.
790	351	**Tazza** e piattino dorature a rilievo e riflessi metallici.
791	352	**Tazza** con piattino. Un satiro che rapisce una donna.
792	353	**Tazza** con piattino. Oro a rilievo su fondo bleu. Puttini
793	354	**Tazza** con piattino con vedute di Sicilia.
794	355	**Tazza** con piattino a piccoli fiori.
795	356	**Tazza** con figure a chiaro scuro su fondo nero. (Manca piattino)

Numero progressivo	Numero della specie	
796	357	**Tazza** in un ovale il ritratto di un fanciullo (Manca il piattino)
797	358	**Piattino** a fondo verde, oro a rilievo
798	359	**Dodici tazze** per cioccolata con piattini a fiori
799	360	
800	361	
801	362	
802	363	
803	364	
804	365	
805	366	
806	367	
807	368	
808	369	
809	370	
810	371	**Due vasi**, per fiori, bianchi, a fiori. (altez. 0,20). Monog: P.S.
811	372	
812	373	**Due vasi** per fiori (altez. 0,12)
813	374	
814	375	**Due coppe** con coverchio a fiori, piedi di bronzo dorato.
815	376	
816	377	**Due rinfrescatoi** con coverchio. Marca P.S.
817	378	
818	379	**Due caffettiere** a fiori con coverchio
819	380	
820	381	**Tre piatti** a fondo verde. Marca P.S.
821	382	
822	383	
823	384	**Piattino** a fondo giallo e fiori bleu

Numero progressivo	Numero della specie	
824	385	**Caffettiera**, **lattiera e tazza** con piattino a oro rialzato su fondo bleu
825	386	
826	387	
827	388	**Piccola tazza**. Imitazione di Sevrés (manca piattino)
		Porcellana di Capodimonte
828	389	**Un plateau** con vedute di Pozzuoli (0.31x0,22)
829	390	**Un plateau** con fiori (diam. 0,28)
		Porcellana di Sevres-Francia
830	391	**Tazza** fondo bleu con dorature e fiori e una scena di famiglia.
831	392	**Tazza** con fondo verde. Scene campestri.
832	393	**Tazza** idem idem idem
833	394	**Tazza** con fondo bianco. Scene campestri.
834	395	**Tazza** a strisce bleu e oro, con piccole rose.
835	396	**Tazza** fiori su fondo bianco
836	397	**Tazza** fiori su fondo bianco
837	398	**Tazza** fondo rosa con striscia bleu su cui fiori.
838	399	**Tazza** Disegni in nero su fondo giallo.
839	400	**Tazza** Fondo bleu, fiori in ovale perlato.
840	401	**Tazza** Fondo bleu con dorature e fiori.
841	402	**Tazza** idem idem idem
842	403	**Tazza** Fiori su fondo bianco (Manca piattino)
843	404	**Tazza** idem idem idem
		Porcellana di Sassonia
844	405	**Una Scopetta**
845	406	**Brodiera** con piatto e coverchio verde pisello, pasta tenera con fiori e oro. Epoca Luigi **XVI**
846	407	**Una scatola** con varie scene
847	408	**Una scatola** con fiori

Numero progressivo	Numero della specie	
848	409	**Una scatola** con varie scene
849	410	**Brodiera.** Pasta tenera gros bleu marbrée, dorature fiori e frutta.
850	411	**Brodiera** con paesaggi, pasta tenera, con paesaggi finissimi. Epoca Luigi **XVI**
851	412	**Tabacchiera** a forma di Scarpa.
852	413	**Una pipa**
		Porcellana di Sevres
853	414	**Due fruttiere** pasta tenera, fleur de choux – Luigi **XV.** Con ghirlande di rose gros bleu, oro
854	415	
855	416	**Una brodiera** con piatto ovale e coverchio. Rose Dubarry, uccelli e fiori dorature.
856	417	**Vaso** rinfrescatoio bout de table Epoca Luigi **XVI** gros bleu con oro e fiori
857	418	**Due fruttiere** pasta tenera, fleur de Choux. Epoca Luigi **XV** con ghirlande di rose gros Bleu e oro.
858	419	
859	420	**Fioriera** quadra (altez. 0,12) pasta tenera gros bleu paesaggi e uccelli, dorature. Epoca Luigi **XV**
860	421	**Una fruttiera** a forma di cocciola, fleur de choux con amorino e fiori
861	422	**Una fruttiera** pasta tenera gros bleu fiori, un pellicane (sic)
862	423	**Caffettiera**, lattiera e due tazze con piattino gros bleu, fiori e oro. Epo- Epoca Luigi **XVI**, pasta tenera
863	424	
864	425	
865	426	
866	427	**Servizio** pasta tenera gros bleu con dorature e uccelli piatti piani – 25, piatti da zuppa – 13 hoeurs d'ouvres – 4 – fruttiere – 2.
867	428	
868	429	
869	430	
870	431	
871	432	

Numero progressivo	Numero della specie	
872	433	Come i numeri precedenti, e dal n. 866 Epoca Luigi **XV**. Rarissima.
873	434	
874	435	
875	436	
876	437	
877	438	
878	439	
879	440	
880	441	
881	442	
882	443	
883	444	
884	445	
885	446	
886	447	
887	448	
888	449	
889	450	
890	451	
891	452	
892	453	
893	454	
894	455	
895	456	
896	457	
897	458	
898	459	
899	460	
900	461	

Numero progressivo	Numero della specie	
901	462	Come i numeri precedenti, e dal n. 866 Epoca Luigi **XV**. Rarissima.
902	463	
903	464	
904	465	
905	466	
906	467	
907	468	
908	469	
909	470	
910	471	**Vaso** porcellana gros bleu, bronzi dorati.
		Porcellana di Capodimonte
911	472	**Una brodiera** con piatto e coverchio. Dorature, istrumenti musicali.
912	473	**Due tazze** lavorate point de plumes
913	474	
		Porcellana di Sevres
914	475	**Bacile da Barba** gros bleu. Dorature e fiori
		Porcellana di Delft
915	476	**Boccale e bacile** a fiori prima epoca.
916	477	**Due tazze** disegni cinesi. Stemma, fondo verde.
917	478	
918	479	**Tabacchiera** con una zebra sopra
919	480	**Tabaccheria** con un cacciatore che riposa e selvaggina ai piedi.
		Porcellana di Nion
920	481	**Un vaso ellittico** a fiori su fondo bianco. Epoca Luigi **XVI**
		Porcellana di Furstebeng
921	482	**Una tazza** con piattino, fiori, seppia su fondo bianco.

Numero progressivo	Numero della specie	
		Porcellana di Berlino
922	483	**Una tazza** con piattino e coverchio, gros bleu con dorature e fiori
923	484	**Tazza** con piattino, fiori su fondo bianco.
924	485	**Un oriuolo** da donna con fiori
		Porcellana Inglese – Chelsey
925	486	**Tazza** con piattino
		Porcellana Inglese –Wedgwood-Shaffordshire Epoca 1759
926	487	**Tazze** con piattini lilà con cammei bianchi. Epoca Flaxman
927	488	
928	489	
929	490	
930	491	Come i due numeri precedenti
931	492	
932	493	**Un vaso** (altez. 0,15). Fondo bleu cammeo bianco. Epoca Flaxman
933	494	**Una placca** con soggetto greco, cammeo
934	495	**Venere con amore**.
		Porcellana di Francia – Chantilly
935	496	**Un vaso** di fiori bleu
		Porcellana di Zurigo
936	497	**Un plateau** con caffettiera, lattiera, due tazze senza piattini, pasta tenera, chiaro scuro, con disegni, paesaggi ed animali, monocromo rossastro.
937	498	
938	499	
939	500	
940	501	
941	502	**Sette tazze** pasta tenera bianca, fiori a rilievo, bordi dorati
942	503	

Numero progressivo	Numero della specie	
943	504	**Sette tazze** pasta tenera bianca, fiori a rilievo, bordi dorati
944	505	
945	506	
946	507	
947	508	
948	509	**Caffettiera** monocromo rossastro fiori a scannellature.
949	510	**Tazza.** Pasta tenera a fiori. Bordi dorati, fleur de Choux.
950	511	**Tazza** con piattino e paesaggio.
		Porcellana di Delft
951	512	**Tazza** con piattino con disegni. Dorature.
		Porcellana di Venezia
952	513	**Caffettiera** a fiori e dorature
		Porcellana di Meissen
953	514	**Una tabacchiera**, un porta moneta, un astuccio con fiori.
954	515	
955	516	
		Porcellana di Sassonia – 1716
956	517	**Tazza** verde pisello con figure e dorature, piattino e coverchio
957	518	**Tazza** idem fondo giallo
		Porcellana di Francia
958	519	**Tazza** con piattino, bordo gros bleu – Epoca Carlo **X**
		Porcellana di Capodimonte
959	520	**Un piatto** con corone di fiori e dorature
960	521	**Un piatto** a stile pompeiano.

Numero progressivo	Numero della specie	
		Porcellana di Francia dal 1815 al 1830
961	522	**Quattro piatti**
962	523	
963	524	
964	525	
		Porcellana Ginori
965	526	**Un piatto** con fiori
966	527	**Quattro piatti** con fiori
967	528	
968	529	
969	530	
		Porcellana di Francia – Sevres
970	531	**Sette piattini** con dorature Epoca Napoleone I
971	532	
972	533	
973	534	
974	535	
975	536	
976	537	
		Porcellana di Strasburgo
977	538	**Due vasi** mezza porcellana. Epoca 1771. con fiori, uccelli, paesaggi, forma illittica (sic)
978	539	
979	540	**Piccolo canterano** con quattro tiratoi, fiori e paesaggi. Mezza porcellana
		Porcellana di Sevres
980	541	**Due vasi** con figure gros bleu
981	542	

Numero progressivo	Numero della specie	
		Porcellana di Capodimonte
982	543	
983	544	
984	545	
985	546	
986	547	
987	548	
988	549	
989	550	
990	551	
991	552	
992	553	
993	554	**Ventitré piattini** dessert con fiori e bordo giallo
994	555	
995	556	
996	557	
997	558	
998	559	
999	560	
1000	561	
1001	562	
1002	563	
1003	564	
1004	565	
		Maiolica di Urbino
1005	1	**Piatto** concavo – Faenza – si reputa pittura di Giulio Romano – Diluvio universale – (diametro 0,27). Epoca Secolo **XVI**
1006	2	**Piatto** concavo. Muzio Scevola. (diametro 0,26) Secolo **XVI**

Numero progressivo	Numero della specie	
1007	3	**Piatto** concavo. Muzio Scevola. (diametro 0,30) Secolo **XVI**
1008	4	**Piatto** concavo. Mosè sul Sinai. (diametro 0,24) Secolo **XVI**
1009	5	**Piatto** concavo. Una caccia. (diametro 0,26) Secolo **XVI**
1010	6	**Piatto** concavo. Venere, Marte, Amore con paese. Soggetto attribuito a Orazio Fontana
1011	7	**Piatto** concavo. Figura Cavallo e paesaggi. (diam. 0,37) epoca Secolo **XVI**
1012	8	**Piatto** concavo. (diametro 0,18) Secolo **XVI**
1013	9	**Due Piatti** concavi a riflessi metallici. Gubbio Giorgio Andreoli (diametro 0,25)
1014	10	
		Maiolica di Casteldurante
1015	11	**Servizio** ordinato da Guido Baldo della Rovere per Carlo V. Nel fondo d'ogni piatto si vede il ritratto di esso Imperatore. Vi sono solo tre esemplari, uno nel British Museum, l'altro nella collezione Rotschild (diam. 0,24)
1016	12	**Due piatti** a riflessi metallici (diam. 0,19) de Ruta
1017	13	
		Maiolica di Urbino
1018	14	**Piatto** concavo; ornati raffaelleschi
		Maiolica di Casteldurante
1019	15	**Piatto** ad oviera con figure nel centro (diametro 0,25)
		Maiolica d'Abbruzzo – Castelli
1020	16	**Un piatto** con paesaggio e animali che pascolano (diam. 0,28). Gentile
1021	17	**Un piatto** con putti (diam. 0,24) Gentile
1022	18	**Un piatto** con una donna ed un satiro, sul bordo putti. Gentile
1023	19	**Piccolo piatto** concavo. Tobia. (diam. 0,13) Gentile
1024	20	**Piccolo piatto** concavo, figure, soggetto pagano (diam. 0,13) Gentile
1025	21	**Piatto.** La morte di S. Giuseppe (diam. 0,43) convesso.
1026	22	**Piatto** con putti e mascheroni nel centro una Stella – (diam. 0,15)

Numero progressivo	Numero della specie	
1027	23	**Tagliere** bislungo. Cinque figure di Santi sotto leggesi P.P. Rodulphus Acquaviva Ducis Hadri onorus filius. Alphonsus Paceco, Petrus Berni, Antonius Franceschi e F.franciscus Aragona soc Jesu, qui in Salserarum insula P.X.i Fide uccisi sunte. 15 Julie 1582 L.G.P. (0,21 x 0,16) Grue
1028	24	**Piatto** convesso. La Sacra famiglia con S. Giovanni (diam. 0,37) Gentile
1029	25	**Piatto** convesso. Un trionfo della pace (diam. 0,43)
1030	26	**Piatto** con putti, mascheroni e fiori (diam. 0,24)
1031	27	**Piatto.** Una biga con figura di donne e putti (diam. 0,18)
1032	28	**Piatto.** Un vescovo in adorazione del S.S. Sacramento. (diam. 0,16)
1033	29	**Piatto.** Le figlie di Lot.
1034	30	**Mattonella** Un Cristo morto, con putti (0,28 x 0,20)
1035	31	**Mattonella** (0,25 x 0,19)
1036	32	**Piatto** con vacche. Uno Stemma con putti. (0,21)
1037	33	**Piatto** – donne che suonano un tamburo, putti (diam. 16)
1038	34	**Mattonella** – Figure allegoriche – (la Spagna) (0,26 x 0,21)
1039	35	**Piatto** – una donna con un fanciullo che fa cenni a qualcuno – putti
1040	36	**Piatto** – Una donna con un satiro che suona la tibia e un fanciullo, putti
1041	37	**Mattonella** – Figure allegoriche per l'Accademia degli illuminati (0,26 x 0,21)
1042	38	**Piatto**. Una donna che fila, con due fanciulli, una vacca, un cane, – putti (0,16)
1043	39	**Mattonella** con soggetto (0,26 x 0,21)
1044	40	**Piatto** – Abramo che lava i piedi a due angeli (diam. 0,44)
1045	41	**Piatto** – Due cacciatori a cavallo, con falco sul pugno (diam. 0,39)
1046	42	**Piatto** con figure di donne e altro.
1047	43	**Piatto.** La Regina Saba
1048	44	**Piatto** – Giuditta con la testa di Oloferne (Coccorese 1790) (0,52)
1049	45	**Piatto**. Figure allegoriche (0.14)
1050	46	**Mattonella** ovale. Davide (0,28X0,21) Coccorese
1051	47	**Piatto**. Le Figlie di Lot – fiori e frutti. (0.44) D.F.A. Grue P.

Numero progressivo	Numero della specie	
1052	48	**Mattonella** ovale. Gli Ebrei davanti Gerico (0,28 x 0,25)
1053	49	**Piatto**. Davide con la testa di Golia (0,52)
1054	50	**Mattonella.** Figura a Cavallo. (0,26 x 0,19)
1055	51	**Piatto.** Figura con un mostro (0,18)
1056	52	**Acquasantiera** con una S. Reparata (0.37)
1057	53	**Piatto** – Venere che esce dal mare con figure di putti etc: (0,30)
1058	54	**Piatto** – Giuditta con la testa di Oloferne
1059	55	**Piatto** – Il Giudizio di Paride (0,45)
1060	56	**Piatto**. Un paggio che offre un bicchiere ad una donna (0,16)
1061	57	**Piatto.** – Una donna che fila con due fanciulli – (0,16)
1062	58	**Piatto** – Ercole e Iole (0,16)
1063	59	**Piatto.** Vulcano nella fucina (0.16)
1064	60	**Mattonella**. Figura S. Antonio (0,17 x 0,11)
1065	61	**Piatto** con diana cacciatrice (0,23)
1066	62	**Tre giuocatori** di Carta in Campagna (Piatto) (0,23)
1067	63	**Piatto**. Alcuni indovini in una corte Orientale (0,29)
1068	64	**Piatto** – Saba e Salomone (0,29)
		Maiolica di Morviero – Spagna
1069	65	**Mattonella** con paesaggio e cacciatori (0,50 x 0,26)
		Maiolica di Francia
1070	66	**Piatto** con allegorie di Bernardo Palissy (0,23)
		Maiolica di Savona
1071	66 (sic)	**Piatto** con ornati e fiori su fondo bianco (0,30)
		Maiolica d'Abruzzo – Castelli
1072	67	**Piatto** con Paesaggi An.D. 1722
1073	68	**Mattonelle con paesaggi** (0,25)
1074	69	(0,28)

Numero progressivo	Numero della specie	
1075	70	**Mattonelle con paesaggi** (0,28)
1076	71	(0,25)
1077	72	(0,28)
1078	73	(0,28)
1079	74	(0,28)
1080	75	(0,28)
1081	76	**Piatti con paesaggi** (diam. 0,17)
1082	77	
1083	78	
1084	79	
1085	80	
1086	81	
1087	82	
		Maiolica napoletana
1088	83	**Due vasi da fiori** (0,11)
1089	84	
1089bis	85	**Un vaso da farmacia** base di legno 1810 (0,17)
1090	86	**Un vaso da farmacia** (altez. 0,52). Il Re Davide Aq: Foenicoli. Caudate Deum omnes populi, caudate eu omnes gentes. P. Criscuolo F. 1736
1091	87	**Un vaso da farmacia** (altez. 0,52). Davide Aq: Euphrsa David ob recentitu Populum a God propheta ….onipitur ex tribus flagellis peste eligit qua serviente ai 70000 extuictis Deum supplex orat pie populo cessat pestis. P. Criscuolo. F. 1736
		Maiolica d'Abruzzo – Castelli
1092	88	**Vaso** con figure (altez. 0,45)
		Maiolica d'Urbino
1093	89	**Vaso** (0,20) DIA CALAMINUO 1550 (restaurato)

Numero progressivo	Numero della specie	
		Maiolica di Pesaro – *Fabbrica Albani Ep: Passeri*
1094	90	**Vaso** (altez. 0,50) Fondo bleu, ornati riflessi metallici
1095	91	**Vaso** (altez. 0,48)
		Maiolica d'Urbino 1549
1096	92	**Una fiola** (gourda) con figure di satiri e di donne (0,34)
1097	93	**Un boccale** con raffaelleschi (altez. 0,27)
1098	94	**Un vaso** con montature in bronzo. Lirolle (altez. 0,45)
1099	95	**Boccale** simile al n. 93
		Maiolica di Pesaro
1100	96	**Una fiola** da farmacia (altez. 0,27) A.q.ª fumiterce
1101	97	**Una fiola** Aq.ª e tonici K. (0,25)
		Maiolica d'Abruzzo – Castelli
1102	98	**Vaso** simile a quello segnato al n. 1092 – 88
		Maiolica di Pesaro
1103	99	**Statua** di una Santa (altez. 0,52)
		Maiolica di Ariano
1104	100	**Un acquasantiera** (0,39)
		Maiolica veneziana
1105	101	**Una zuppiera** con coverchio e piatto con fiori
1106	102	**Un piatto** con fiori e un uccello al centro
		Maiolica di Savona
1107	103	**Due piatti** a disegni bleu
1108	104	
		Maiolica Inglese
1109	105	**Due fruttiere** a bacchette con dorature
1110	106	

Numero progressivo	Numero della specie	
		Maiolica vecchia Marsiglia ed antica Venezia
1111	107	**Servizio** con maiolica di cui alcuni pezzi sono di antica Venezia, altri vecchia Marsiglia. Stile rocaille con fiori e arma dei Filangieri di Sicilia. Questo servizio viene dai Filangieri Cuto
		Porcellana di Cina
1112	566	**Due grandi vasi** (altez. 0,90) fabbrica Imperiale
1113	567	
1114	568	**Una tazza**. Con piattino con figure
1115	569	**Una tazza** con piattino con figure
1116	570	**Una tazza** con fiori
1117	571	**Caffettiera** con coverchio a fiori
1118	572	**Quattro vasi** (altez. 0,22) con uccelli e fiori. Fabbrica Imperiale
1119	573	
1120	574	
1121	575	
		Porcellana di Venezia
1122	576	**Piatto**. Point d'ancre
		Pastori, **animali**, **oggetti da Presepe**
1123	1	**Una Zingara** di S. Martino (terracotta altez. 0,52)
1124	2	**Un Ercole** con leone di S. Martino – Terracotta (altez. 0,48)
1125	3	**Un pastore** terracotta S. Martino (0,35)
1126	4	**Una contadina** di S. Martino – legno (altez. 0,34)
1127	5	**Una vecchia contadina**. S. Martino – legno (0,40)
1128	6	**Un vecchio contadino**. S. Martino – legno (0,35)
1129	7	**Un pecoraio** (0,37) Mosca
1130	8	**Un contadino** (0,35) id.
1131	9	**Un contadino** (0,38) id.
1132	10	**Una contadina** (0,38) id.

Numero progressivo	Numero della specie	
1133	11	**Una contadina** (0,38) id.
1134	12	**Un contadino** (0,40) id.
1135	13	**Un contadino** (0,37) id.
1136	14	**Una vecchia** (0,31) id.
1137	15	**Un pecoraio** (0,30) id
1138	16	**Un contadino** (0,30) id.
1139	17	**Un pecoraio** (0,30) id.
1140	18	**Una contadina** (0,32) id.
1141	19	**Un povero** (0,30) Mosca
1142	20	**Un contadino** (0,34) id.
1143	21	**Un contadino** (0,25) id.
1144	22	**Un pecoraio** (0,36) id.
1145	23	**Un contadino** (0,38) id.
1146	24	**Un contadino** (0,35) id.
1147	25	**Un pecoraio** (0,38) id.
1148	26	**Un pecoraio** (0,38) id.
1149	27	**Un cieco** (0,26) id.
1150	28	**Una contadina** (0,37) id.
1151	29	**Contadino** con un sacco S. Martino
1152	30	**Un povero** (0,33)
1153	31	**Un uomo**, nudo in ginocchio (0,17) S. Martino
1154	32	**Un gruppo** d'un povero con due fanciulli (0,35)
1155	33	**Un povero** (0,43) Mosca
1156	34	**Un uomo**, nudo (0,40)
1157	35	**Un contadino** (0,23)
1158	36	**Un pastore** dormente (0,40)
1159	37	**Un contadino** (0,38)
1160	38	**Un contadino** (0,43)
1161	39	**Un contadino** (0,30)

Numero progressivo	Numero della specie	
1162	40	**Un contadino** (0,35)
1163	41	**Una contadina** (0,33)
1164	42	**Una contadina** (0,38)
1165	43	**Una contadina** (0,32)
1166	44	**Un contadino** (0,30)
1167	45	**Una contadina** (0,30)
1168	46	**Un contadino** (0,38)
1169	47	**Un moro** (0,35)
1170	48	**Un moro** (0,35)
1171	49	**Un moro** (0,35)
1172	50	**Un moro** (0,35)
1173	51	**Un moro** (0,35)
1174	52	**Un moro** (0,35)
1175	53	**L'arcangelo S. Michele** con Tobia (altez. 0,42)
1176	54	} **Due angeli** – legno
1177	55	
1178	56	} **Una Madonna e un Ecce Homo** mezzi busti creta colorata
1179	57	
1180	58	} **Due teste alate** di angelo – legno
1181	59	
1182	60	**Una testa di donna** (creta)
1183	61	**Una testa di angioletto** –
1184	62	**Una testa d'uomo** (creta)
1185	63	**Un angioletto alato**
1186	64	**Coppia di angioletti alati**
1187	65	**Un angioletto** alato
1188	66	**Una vacca**. creta (0,40)
1189	67	**Un toro** (creta) (0,30)
1190	68	**Un toro** (0,38) legno

Numero progressivo	Numero della specie	
1191	69	**Una vacca** (0,35) legno
1192	70	**Una vacca** (0,35) creta
1193	71	**Una vacca** (0,45) legno
1194	72	**Una vacca** (0,30) creta
1195	73	**Un toro** (0,35) creta
1196	74	**Una vacca** (0,25) creta
1197	75	**Un Cavallo** (0,42) legno
1198	76	**Un Cavallo** (0,35) legno
1199	77	**Un Cavallo** (0,35) creta
1200	78	**Un Cavallo** (0,42) legno
1201	79	**Cavallo** fulba (0,37) creta
1202	80	**Mula** con bardo e sporta – legno – (altez. 0,38)
1203	81	**Un vitello** (0,15). legno
1204	82	**Un asino** (0,30) legno
1205	83	**Un asino** legno
1206	84	**Una pecora**
1207	85	**Una pecora**
1208	86	**Un montone**
1209	87	**Pecora**
1210	88	**Pecora**
1211	89	**Pecora**
1212	90	**Pecora**
1213	91	**Pecora**
1214	92	**Pecora**
1215	93	**Pecora**
1216	94	**Pecora**
1217	95	**Gruppo di due pecore**
1218	96	**Gruppo di cinque pecore** e un cane di Gallo
1219	97	**Una pecora**

Numero progressivo	Numero della specie	
1220	98	**Un montone**
1221	99	**Una capra**
1222	100	**Una capra**
1223	101	**Una capra**
1224	102	**Una capra**
1225	103	**Una capra**
1226	104	**Una capra**
1227	105	**Una capra**
1228	106	**Una capra**
1229	107	**Una troia**
1230	108	**Un camelo** (0,56) di legno di Vassallo
1231	109	**Un cane** barbone – legno
1232	110	**Cane** in legno
1233	111	**Cane** in legno
1234	112	**Cane** terracotta di Maso
1235	113	**Gruppo** di due cani in terra cotta di Maso
1236	114	**Un leone** in legno
1237	115	**Due anitre**
1238	116	**Un gallo**
1239	117	**Una gallina**
1240	118	**Un gallo**
1241	119	**Un'anitra**
1242	120	**Un'anitra**
1243	121	**Un gallo d'india**
1244	122	**Gruppo** di due anitre
1245	123	
1246	124	**N. undici mandolini** da Presepe, di cui Sette in tartaruga e madreperla con intarsi d'avorio e madreperla. Tre in bosso ed uno in ebano
1247	125	
1248	126	

Numero progressivo	Numero della specie	
1249	127	Come i numeri precedenti e dal 1254 -123
1250	128	
1251	129	
1252	130	
1253	131	
1254	132	
1255	133	
1256	134	**Due chitarre**
1257	135	
1258	136	**Un'arpa in tartaruga** con intarsi d'avorio e madreperla
1259	137	**Una lira**
1260	138	**Tric-balac**
1261	139	**1ª Vetrina** contenente i seguenti raffigurati oggetti che dornavano i presepi, bettole e venditori ecc.
		Mezzi maiali n. 2
		Una paranza costate di vitello n. 1
		Capretto n. 1
		Montone n. 1
		Agnello n. 1
		Testa di maiale n. 1
		Prosciutti secchi n. 4
		Prosciutto fresco n. 1
		Polli n. 2
		Gallinaccio n. 1
		Coscia di bue n. 1
		Polmoni di maiali n. 2
		Lepri n. 4
		Cocozze n. 3
		Melloni intieri n. 2

Numero progressivo	Numero della specie	
		Mezzo mellone n. 1
		Un mazzo di pastinache n.1
		Un pezzo di lardo n.1
		Un mazzo rapeste n.1
		Due piramidi formaggio n.2
		Due caciocavalli n. 2
		Tre Gourdes o fiaschi n. 3
		Costate di vacca n. 6
		Quattro vesciche di sugna n. 4
		Uno spiedo di mozzarella n. 1
		Uno spiedo di capitoni n. 1
		Salami n.15
		Ricotte fresche n. 9
		Ricotte salate n. 6
		Caciotta n. 1
		Formaggio d'Olanda n. 1
1262	140	**2ª Vetrina** idem
		Sette pacchetti d'uva n.7
		Appesa di frutti n.2
		Paniere di frutti n. 12
		Ceste di frutti n. 5
		Piattini di salame n. 6
		Piatti di maccheroni n. 2
		Paniere di maruzze n. 1
		Paniere di uove n. 1
		Cesta di passoli n. 1
		Mellone n. 1
		Piatti di minestra n. 3
		Mazzo di cipolle n. 1

Numero progressivo	Numero della specie	
		Mazzo d'agli n. 1
		Una spasa ricottelle n. 1
		Una spasa fichi n. 1
		Spaselle pesci diversi n. 9
		Piatti pesce diversi n. 4
1263	141	**3ª Vetrina** idem
		Gruppo in terra cotta, verdura n. 1
		Sporta con cinque pigne n. 1
		Mazzo di sellari n. 1
		Mazzo di torzelle n. 1
		Cavolfiore n. 1
		Cofani di pomidori, peperone, molignane ed altro n. 3
		Cesta tonda con frutti diversi n. 1
		Sportelle con frutti diversi n. 1
		Frescina di fichi n. 2
		Sporta di polli n. 1
		Pignatta completa di maruzze n. 1
		Tinozzi di olivi, peperoni e lupini n. 5
		Cofano di castagnaro con castagne n. 1
		Sporta di pesce – Tonno n. 1
		Sporta di tarallaro n. 1
		Pezzo di lardo n. 1
		Sportoni di capitoni n. 1
		Piccole spaselle di pesce n. 2
		Piatto di pesce n. 1
		Vetri antichi di Murano, di Boemia e di Venezia
1264	1	**Una coppa** con fiori nel centro, ornati azzurri nella base
1265	2	**Una fiola** di vetro verde con mascheroni e ornati

Numero progressivo	Numero della specie	
1266	3	**Una fiola** con ornamenti dorati
1267	4	**Una coppa** piede dorato
1268	5	**Una coppa** con scena di caccia dorata
1269	6	**Una coppa** il piede è formato da intreccio finissimo
1270	7	**Una coppa**
1271	8	**Un calice.** Il disopra bleu, nel mezzo come un fiore bleu pure
1272	9	**Una saliera**, manico bleu
1273	10	**Una fiola.** Lavoro a spirale ornati in colore
1274	11	**Una coppa** alla base un fiore di giglio, pomo e foglie in colore
1275	12	**Un'ampollina** da massa con dorature
1276	13	**Un corno** da bere verdastro
1277	14	**Un vaso da fiori** giallastro
1278	15	**Una coppa.** Il piede con ornati azzurri
1279	16	**Una coppa** idem idem
1280	17	**Un'ampollina** da messa con ornati bleu
1281	18	**Un bicchiere** per fiori, lavoro azzurro
1282	19	**Un vaso** per fiori, merlettato bianco
1283	20	**Un bicchiere** lavori bleu al piede
1284	21	**Una fiola** per fiori merlettata in bianco
1285	22	**Un bicchiere** verdastro
1286	23	**Un bicchiere** vetro (ghiacciato) manichi azzurro con in mezzo come un fiore azzurro
1287	24	**Una coppa**
1288	25	**Una coppa** con lavori alla base colorati
1289	26	**Una coppa** ovale, lavori colorati alla base
1290	27	**Una coppa**
1291	28	**Una coppa** merlettata bianca
1292	29	**Una coppa**
1293	30	**Un vaso da fiori** con dorature

Numero progressivo	Numero della specie	
1294	31	**Un vaso da fiori**
1295	32	**Una fiola** merlettata al sommo di bleu
1296	33	**Un vaso da fiori** mascheroni dorati, manichi bianchi
1297	34	**Un'ampollina** da messa
1298	35	**Un'ampollina** da messa. Venturina
1299	36	**Una coppa** per fiori
1300	37	**Vaso da fiori** Venturina
1301	38	**Un piattino** Venturina
1302	39	**Una tazza** con piattino. Venturina
1303	40	**Una coppa**
1304	41	**Una coppa** di vetro bleu con testoni di vetro dorato.
1305	42	**Un'acetiera**
1306	43	**Una coppa** merlettata
1307	44	**Una coppa** grande filigranata in bianco
1308	45	**Due piatti** Venturino
1309	46	
1310	47	**Una campana.** Una mela con foglie forma il pomo
1311	48	**Una campana.** Una pera con foglie forma il pomo
1312	49	**Due ampolle** con figure di S. Nicola di Bari
1313	50	
1314	51	**Una bottiglia** con varie reliquie di santi e dentro una Croce
1315	52	**Una piccola fiasca** con ornati a colore
1316	53	**Due mori** che sostengono un corno per fiori
1317	54	
1318	55	**Due vasi** con fiori. I vasi sono in porcellana
1319	56	
1320	57	**Una coppa con dorature**, cucchiaio corrispondente
1321	58	**Una grossa ampolla** filigranata, uno dei becchi a forma d'uccello bleu e mobil

Numero progressivo	Numero della specie	
1322	59	**Due pistole** in vetro fiole
1323	60	
1324	61	**Un limone**
1325	62	**Un limone**
1326	63	**Un limone**
1327	64	**Un Portogallo**
1328	65	**Un piatto filigranato** bianco (diam. 0,40)
1329	66	**Un piatto verde** con dorature. Stemma d'Inghilterra
1330	67	**Una coppa**
1331	68	**Una fiola** con nome becchi per fiori
1332	69	**Un'ampollina** con figure di S. Nicola di Bari
1333	70	**Due piccole ampolline** con manico azzurro
1334	71	
1335	72	**Panierino** per liquido a becco con manico
1336	73	**Un bicchierino** in vetro azzurro
1337	74	**Una fiola** per fiori
1338	75	**Un vaso** di fiori filogranato bianco
1339	76	**Un vaso** idem idem
1340	77	**Un piatto** con stemma Filangieri e raffaelleschi
1341	78	**Due fiole** con S. Nicola di Bari (altez. 0,23)
1342	79	
1343	80	**Un vaso**
1344	81	**Un vaso** con disegni sfaccettati
1345	82	**Due bicchieri a calice** con coverchio, disegni a smalto (altez. 0,25)
1346	83	
1347	84	**Un bicchiere** a calice con coverchio, disegni a graffito (0, 30)
1348	85	**Un bicchiere** a calice bianco, con dorature. Epoca 1840 (0,19)
1349	86	**Un vaso** con graffiti e sfaccettature
1350	87	**Una fioriera** per bocciuoli con piede

Numero progressivo	Numero della specie	
1351	88	**Un bicchiere** a forma di stivale
1352	89	**Una fiola** con smalti
1353	90	**Un bicchierino** con graffiti
		Terracotta
1354	108	**Una botte** di Capodimonte. 1793
1355	109	**Un tino**
1356	110	**Una pannocchia** di gran turco
		Quadri antichi
1357	1	**Lovini Bernardo di Luino** **La Madonna col divino infante** divota monachina dell'Ordine Benedettino. S. Giuseppe in lontananza con paese in fondo. Quadro su tavola larga m. 0,45 altez. m. 0,52. Questo quadro è uno dei più belli del Lovino. Fu la sua autenticità giudicata tale dal Cav. Burci Ispettore della Pinacoteca di Firenze, dal Senatore Morelli ed altri. La monachina è una Bentivoglio che ordinò il quadro al Lovini, come da altri dipinti esistenti in Milano. La cornice è moderna, però copiata scrupolosamente sopra un'antica dell'epoca del Lovini esistente presso il Marchese Gori a Firenze. Detto dipinto fu dal Principe Filangieri acquistato in Francia nel 1873.
1358	2	**Steen Jean de Leyde** (N. 1626 M. 1679) ***Bambocciata*** di due mezze figure, donna e uomo che bevono. Dipinto su tela di scuola Fiamminga, larga m. 0,31 Alt: m. 0,35. detto quadro è firmato dall'autore. Fu acquistato dal Principe Filangieri nel 1873 a Parigi. Cornice nera ed oro.
1359	3	**Dyck Antoine Van d'Anvers** (?) (n. 1599 n. 1641) Gesù Nazareno in croce: Dipinto su tela di scuola Fiamminga. Larga m. 0,95 altez. 1,15 Questa magnifica opera del gran pittore, acquistata dal Principe Filangieri nel 1872, si possedeva dal Senatore Gioacchino Colonna, proveniente al medesimo dalla Galleria Doria di Genova per via del Principe d'Angri. La cornice è moderna.
1360	4	**Valantin Pierre de Brie** (n. 1601 m. 1634) ***Una zingara*** che dice la ventura a cinque Soldati intorno a una tavola:

Numero progressivo	Numero della specie	
		in fondo un uomo e una bambina. Dipinto su tavola di scuola francese, altez. m. 0,25 lungo m. 0,36. le figure son tutte fino a ginocchi. Splendido dipinto, ricco di composizione e di finissima pittura. Acquistato da S.E. il Principe Filangieri a Parigi in Novembre 1874.
1361	5	**Rosa Salvatore** d'Arenella (Napoli) (n. 1615 m. 1673) ***Riposo di cavalieri*** prima d'intraprendere un combattimento: Dipinto su tela di Scuola Napoletana. Alto m. 0,40 lungo m. 0,30. Con cornice antica di ebano. Fu comprato dal Principe Filangieri nel 1864 in Basilea.
1362	6	**Barbieri Cav.e Giov.i Francesco** detto il **Guercino da Cento** (n. 1590 m. 1666) ***La Maddalena*** nel deserto assistita da due angeli. Dipinto su tela di scuola Bolognese. Alto m. 0,50, largo m. 0,30. Questo dipinto è il bozzetto originale di un Quadro dello stesso autore al Vaticano. Bella la composizione nonché l'espressione e il colorito. La cornice dorata è della 2ª metà del Secolo XVII. Detto quadro venne a S.E. il Principe Filangieri dalla eredità della Principessa Paternò.
1363	7	**Secchi Giovanni Battista** detto il **Caravaggio** ed alcune volte il **Caravaggino** (opera nel 1619) sottoscrivendo (**IO BAPT.SICC. De CARAVAGGIO**) ***San Giovanni*** Dipinto su tela Scuola Bolognese, altez. m. 0,50 largo 0,40 Dipinto oscurato dal tempo: cornice dorata dell'epoca.
1364	8	**Reni Guido da Bologna** detto il **Guido** (n. 1565 m. 1642) ***La fortuna*** circondata da putti sorvolante la sfera terrestre. Dipinto su tavola di Scuola Bolognese, alto m. 0,35, largo m. 0,26. di questo bel dipinto di Guido ve ne ha un affresco a Bologna soprannominato la ***Pazza di Guido***. Detto quadro di buonissima conservazione, è bello per colorito e composizione. Venne a S.E. il Principe Filangieri per eredità di Giovanna del Bosco in Mongada. Principessa di Paternò sua avola. Cornice antica del Secolo XVII in ebano con intagli dorati.
1365	9	**Gessi Francesco da Bologna** (n. 1588 m. 1649) Scolaro di Guido Reni ***L'Addolorata*** dipinto sopra tela di scuola Bolognese alto m. 0,40 largo m. 0,25. Cornice dorata della prima metà del Secolo XVII
1366	10	**Stanzioni Cav.e Massimo da Napoli** (n. 1585 m. 1656) ***Bozzetti originali***, rappresentanti S. Pietro e S. Paolo di due grandi quadri dipinti dallo stesso autore. Dipinti su tela di scuola napoletana, alto ognuno m. 1, e larghi m. 0,60. Hanno cornici dorate moderne.
1367	11	**Solimena Cav.e Francesco da Nocera dei pagani** detto **l'Abate Ciccio** (n. 1657 m. 1747)

Numero progressivo	Numero della specie	
		Deposizione di N.S. Dipinto su tela di Scuola Napoletana, alto m. 1,20, largo m. 0,60. Cornice della seconda metà del secolo **XVIII** nera ed oro. Acquistato dal Principe Filangieri da Francesco Scognamillo.
1369	13	**Stanzioni Cav.e Massimo da Napoli**
1370	14	***Due studi di teste***. Dipinti due di scuola Napoletana, ognuno alto m. 0,35 lungo m. 0,30 Venuti a Sua Eccellenza il Principe Filangieri dall'eredità della Principessa Paternò.
1371	15	**Rosa (de) Francesco** detto **Paciccio** (n. … m. 1654) ***La Vergine col bambino*** sotto il titolo della ***Madonna del pomo***. Dipinto su tela di Scuola napoletana. Alto m. 0,50 lungo m. 0,60. Disegno corretto, belle le estremità, grazia e nobiltà nell'aria delle teste, colorito di squisita dolcezza con impasto solido e vigoroso. Comprato da S.E. il Principe Filangieri nel 1865 da Francesco Scognamillo. Cornice dorata della 2ª metà del Secolo XVII
1372	16	**Cesari Giuseppe d'Arpino** detto **il Giuseppino** ovvero il **Cav.e d'Arpino** (n. 1552? m. 1640) ***Natività di N.S.*** Dipinto su rame di Scuola napoletana, alto n. 0,45, largo m. 0,50. Bello il paesaggio colorito piacevole, figure graziose e piene di vita invenzione facile e pomposa. A' cornice di noce ed oro fatta in Firenze nel 1874. Apparteneva a Francesco Scognamillo quando fu acquistato nel 1864 da S.E. il Principe di Satriano Filangieri.
1373	17	**Carrucci Jacopo da pontormo** detto il **Pontormo** (n. 1493 m. 1558) ***Nascita di S. Giovanni Battista*** Dipinto su tavola di scuola Fiorentina alto m. 0,45 lungo m. 0,55. disegno corretto e pieno di forza, colorito bellissimo. Maniera imitata dal suo allievo Andrea del Sarto; ricca composizione. Un tal quadro si apparteneva a Francesco Scognamillo quando fu acquistato nel 1867 da S.E. il Principe Filangieri.
1374	18	**Graziani Ercole da Bologna** Scolaro di Donato Creti (n. 1688 m. 1765) ***Combattimento.*** Dipinto su tela di Scuola Romana, alto m. 0,25 largo 0,35. Tocco ardito e di gran carattere ricca composizione. Cornice dorata della seconda metà del Secolo XVII Acquistato dal Principe Filangieri nel 1861
1375	19	**Francucci Innocenzo da Imola** detto l'**Imola** Scolaro di Francesco Francia (n. 1480? m. 1550?) ***Sposalizio di S. Caterina*** Dipinto su tavola di Scuola Bolognese. Alto m. 0,40 largo m. 0,30. Questo quadro è dipinto con cura e nettezza, ed è imitazione della Scuola raffaellesca. È antico di casa Filangieri nella cui Cappella di famiglia esisteva. Cornice dorata dello scorcio del Secolo XVI

Numero progressivo	Numero della specie	
1376	20	**Incerto autore di Scuola fiamminga.** ***Paesaggio con cavallo ed un contadino*** Dipinto su tela, alto m. 0,39, largo m. 0,50. Un tal quadro acquistato per S.E. il Principe Filangieri da Francesco Scognamillo nel 1857 risponde ad una prova ad acqua forte dello stesso autore del dipinto. Cornice antica di ebano piena di intagli bellissimi.
1377 1378	21 22	**Matteis (de) di Napoli** Scolaro di Luca Giordano e di Giovanni Maria Moranti (nato 1662 m. 1728) ***La morte e la presentazione dei Magi*** Dipinti su rame, ognuno alto m. 0,30, largo m. 0,20 Acquistato da S.E. il Principe Filangieri nel 1854. Le cornici sono in tartaruga e del tempo dei dipinti.
1379	23	**Tol Nicolas Van** Scolaro di Douss (opera del XVII Secolo) ***Un vecchio ad un verone*** fumando la pipa e con una brocca di birra alla mano. Dipinto sopra tavola di Scuola Fiamminga. Alto m. 0,31, largo m. 0,23. Lavoro finissimo. Comprato a Parigi nel 1873 all'asta pubblica. Cornice nera imitazione ebano.
1380	24	**Meren Jean Vander** (fiorisce verso il 1523) ***Marina con flotta*** e molte figure, un ammiraglio ai tempi di Luigi **XIV** ricevuto dalle notabilità e dalla popolazione di Anversa. Dipinto su tavola di Scuola Fiamminga. Alto m. 0,32 largo m. 0,40. Acquistato in Parigi all'asta pubblica.
1381	25	**Garnier Etienne Barthelemy de Paris** (n. 1759 m. 1849) ***La sorpresa nella Scuola di Disegno.*** Dipinto su tela di scuola francese alto m. 0,30, largo 0,23. Graziosa e gentile pittura per colore e disegno. Acquistata a Parigi alla pubblica vendita. Cornice dorata del tempo.
1382	26	**Van Eyck o Abeyk Giovanni di Maaseych detto di Bruges o da Bruggia** (n. 1370 m. 1441) ***Il riposo in Egitto*** ossia la Vergine col Bambino seduta in mezzo ad una bella campagna con moltissime figure in lontananza. Dipinto su tavola di Scuola antica fiamminga. Alto m. 0.09 lungo m. 0,12. Questo quadro ha come fondo le rive della Mosa, che un tale autore riproduceva sempre nelle sue pitture. Mons.eur Sani incaricato dello acquisto dei quadri al Louvre, rilasciò certificato nel 1862 a S.E. il Principe Filangieri ed offerse per acquistarlo per il Louvre. Esso è un bel dipinto proveniente al Principe Filangieri per eredità della Principessa di Paternò.
1383	27	**Van Kessel Jéròme d'Anversa** (n. 1626 m. 1678)

Numero progressivo	Numero della specie	
		Fiori, ***uccelli***, ***pesci e frutti marini*** Dipinto su rame di Scuola fiamminga. Alto m. 0,24 – m. 0,20 Stupendo per fattura. Acquistato nel 1870 in Napoli da S.E. il Principe Filangieri. Cornice antica di ebano.
1384	28	**Kauffmann Maria Anna Angelica Caterina di Coira** (n. 1741 m. 1807) ***Ritratto*** di Maria Carolina d'Austria. Regina di Napoli. Dipinto su tela di scuola tedesca. Alto m. 0,40, lungo m. 0,30 Cornice dorata del **XVIII** secolo.
1385	29	**Trinquese J.** (fiorisce a La Haye nel 1767) ***Due donne*** in costume Luigi **XVI** in un giardino di cui una accomoda la sua calza. Dipinto sopra tavola di Scuola francese. Alto m. 0,32, largo m. 0,24. Graziosa composizione. Acquistato a Parigi nel 1871. Cornice dorata francese.
1386	30	**Breughel Jean Baptiste d'Anvers** soprannominato Meleagro (n. 1670 m. 1719) ***Fuga in Egitto*** con paesaggio ricco di fiori. Dipinto sopratavola di Scuola Fiamminga. Alto m. 0,35 largo m. 0,47. Acquistato in Napoli da S.E. il Principe Filangieri nel 1869. Bella cornice di ebano.
1387	31	**Dou Gerard de Leyde.** Scolaro di Rembrandt (n. 1613 m. 1675) ***Filosofo che legge una carta*** mezza figura. Dipinto su tavola di Scuola Fiamminga. Alto m. 0,20 largo 0,15. Dipinto di gran finezza. Fu acquistato dal Principe Filangieri nel 1866 ad una pubblica vendita a Basilea in Isvizzera. Cornice antica di ebano.
1388	32	**Fragonard Jean Honore de Grasse en Provence** (n. 1732 m. 1806) **Donna dormente** con uomo che la rimira in 2° piano. Dipinto sopra tavola di Scuola francese (alto m. 0,38 largo m. 0,32) Bella e gentile composizione con bellissima cornice dorata moderna. Stile Luigi **XVI** Acquistato da S.E. il Principe Filangieri a Parigi nel 1873. Couvreur
1389	33	**Incerto autore**
1390	34	***Due Battaglie*** navali. Dipinti su tela di Scuola fiamminga. Ognuno alto m. 0,50, largo m. 1,30 Hanno cornici moderne dorate. S.E. il Principe Filangieri l'acquistò nel 1863 da Francesco Scognamillo.
1391	35	**Giordano Cav.e Luca di Napoli** Allievo del Ribera e poi di Pietro da Cortona (n. 1632 m. 1705) ***Ritratto*** a mezza figura di Copernico. Dipinto su tela di Scuola napoletana. Alto m. 1,20 largo m. 1. Bel dipinto sulla maniera della Scuola

Numero progressivo	Numero della specie	
		veneziana. Acquistato da S.E. il Principe Filangieri nel 1856 da Francesco Scognamillo. Cornice nero e oro della 1ª metà del **XVIII** secolo.
1392	36	**Franceschini Marcantonio da Bologna.** Allievo di Galli e di Cignali (n. 1648 m. 1729) ***S. Onofrio nel deserto.*** Dipinto su tela di Scuola Bolognese alto m. largo m. 1,00. Acquistato dal Principe Filangieri nel 1861 da Francesco Scognamillo. Cornice nera e oro della Iª metà del Secolo XVIII
1393	37	**Theolon Etienne d'Aignes Mortes** Allievo di Vien (n. 1739 m. 1780). ***Due mezze figure*** rappresentante la sorpresa, dipinto su tela di Scuola francese, alto m. 0,40 largo m. 0,33. Acquistato a Parigi nel 1871 da S.E. il Principe Filangieri. Cornice antica dorata dell'Epoca di Luigi XVI
1394	38	**Zampieri Domenico** detto il **Domenichino da Bologna**. Allievo di Denis Calvart e dei fratelli Caracci (n. 1581 m. 1641) ***Passaggio del mar rosso***. Dipinto sopra tavola di Scuola Bolognese. Alto m. 0,50, largo m. 0,97. Bellissima e ricca composizione di cui esistono le incisioni dell'epoca, come di uno dei migliori quadri di questo insigne pittore. Cornice bellissima in legno intagliata e dorata della Ia metà del Secolo **XVII**. Questo quadro fu acquistato in Parigi all'asta pubblica.
1395	39	**Woetchler Eberhard (de)** Allievo di A. Cartens (fiorisce nel 1762)
1396	40	***Ritratto di belle donne*** dell'Epoca di Luigi **XV** Dipinti ovali su tela di Scuola tedesca, alti m. 0,72 e larghi m. 0,52. Detti quadri erano in famiglia di Casa Filangieri.
1397	41	**Boucher François le vieux de Paris** (n. 1704 m. 1770) ***Venere*** con freccia in mano e puttino che vuol disarmarla. Dipinto sopra tela di scuola Francese, alto m. 1,29 largo m. 0,95. bellissimo quadro e di ottima conservazione. Acquistato in Parigi nel 1871 dall'antiquario Couvreur. Cornice dorata dell'epoca Luigi **XV**
1398	42	**Bril Paul fils de Mathieu le vieux d'Anvers** (n. 1556 m. 1626) ***Paese con castello*** e figure. Dipinto sopra tavola di Scuola fiamminga, alto m. largo m. . Bellissima composizione con sorprendente effetto di luce. Acquistato in Parigi nell'anno 1871 all'asta pubblica.
1399	43	**Giordano Cav.e Luca** ***La battaglia di Massenzio e Costantino*** a Pontemollo. Quadro su tela di Scuola napoletana. Alto m. 1,77, largo m. 1,29. Il marchese del Tufo per la cui famiglia fu fatto da Luca Giordano lo donò a S. E. il Principe Filangieri. Cornice dorata moderna.

Numero progressivo	Numero della specie	
1400	44	**Autori incerti**
1401	45	***Vedute del Golfo di Napoli*** Dipinti su tela di Scuola fiamminga del **XVII** Secolo. Alti m. 0,34 larghi m. 1,02 ognuno Furono comprati a Parigi nel 1872. Cornice del **XVII** Secolo.
1402	46	**Ribera Giuseppe** detto **lo Spagnoletto** di Nativa presso Valenza (n. 1588 m. 1656) ***Santa Maria Egiziaca*** Dipinto su tela. Alto m. 0,91 largo m. 0,73 Credesi che sia il ritratto della figlia del Ribera quando fece ritorno al tetto paterno un anno dopo di essere stata fugata, e vuolsi che il Ribera l'avesse dipinto un anno prima della sua morte. Fu acquistato dalla Galleria del Principe Ottaiano.
1403	47	**Bonito Cav.^e^ Giuseppe da Castellammare** Allievo del Solimene (n. 1705 m. 1789) ***Ritratto*** di sua eccellenza il Principe di Paternò D. Giovanni Luigi Moncada fatto nel 1780. Dipinto su tela di Scuola napoletana. Alto m. 2,20 largo m. 1,80. Proviene dall'eredità Paternò.
1404	48	**Tempesta Antonio da Firenze** Allievo di Santi Titi e del pittore fiammingo Istradanus (n. 1555 m. 1630) ***Battaglia navale*** Dipinto su rame di scuola fiorentina, tondo del diam. 0,30
1405	49	**Luini Bernardo da Luino** ***S. Petronia*** protettrice di Milano che spreme il Sangue dalle piaghe di N.S. in un vaso con fondo di bellissimo paesaggio. dipinto su tavola di Scuola lombarda, alto m. largo m. Questo quadro di stupenda fattura fu riconosciuto opera del Luini da Burgi, dal Mozzanti e da altri esperti che lo esaminarono l'anno 1874 in Firenze. L'anno 1873 Sua Eccellenza il principe Filangieri l'aveva acquistato a Parigi da M. Sanò. La cornice in stile del **XVI** secolo fu eseguita dai fratelli Barbetta di Firenze.
1406	50	**Murillo Barthelemy-Esteban de Seville** (n. 1618 m. 1682) ***Allegoria*** sulla nascita di Carlo **V** Quadro su tela di scuola spagnuola. Alto m. 1,74, largo m. 2,20. Bellissimo dipinto con espressione d'energia e di verità e di colore inarrivabile.
1407	51	**Ribera Giuseppe** detto lo Spagnoletto ***Testa decapitata*** di S. Giovanni Battista in un piatto sopra un tavolo con un panno intriso di sangue da un lato e la ciotola dall'altro. Dipinto su tela di Scuola napoletana. Alto m. 0,68, largo m. 0,76. Questo magnifico dipinto fu acquistato in Parigi nell'anno 1874.

Numero progressivo	Numero della specie	
1408	52	**Tiepolo Giovanni Battista detto il Tiepoletto di Venezia** (n. 1692 m. 1769) ***Venuta dei Maggi*** Dipinto su tela di scuola Veneziana. Alto m. 0,65 largo m. 0,55. Cornice dorata centinata del tempo.
1409	53	**Baldelli Francesco** detto il **Barocci** Allievo e nipote di Francesco Barocci (fiorisce nel Secolo **XVI**) ***Ritratto*** della Duchessa d'Urbino. Dipinto su tela di Scuola bolognese. Alto m. 1,15 largo m. 0,90
1410	54	**Pannini Giovan Paolo da Piacenza** Allievo di Andrea Locatelli e Benedetto Luti (n. 1692 m. 1765) ***Rovine architettoniche*** con paese e figure. Dipinto su tela di Scuola Romana. Alto m. 0,61 largo m. 0,72
1411	55	**Bonifacio** detto il **Veneziano** (n. 1500? opera ancora nel 1579) ***Deposizione della Croce.*** Composizione di dieci figure. Dipinto su tavola di Scuola Veneziana. Alto m. 0,75 largo m. 0,95. Cornice intagliata in noce e dorata dal **XVI** Secolo.
1412	56	**Campi Giulio** figlio di Galeazzo **da Cremona**. Allievo del Padre e di Giulio Romano (n. 1502? m. 1572) ***Madonna con divino Infante***. Dipinto su tavola di Scuola Parmense. Alto m. 0,45, largo m. 0,35. Cornice dorata del **XVII** Secolo.
1413	57	**Rosso (del)** detto Maestro Rosso **da Firenze**. Allievo di Michelangelo e del Mazzuola (n. 1496? m. 1541) ***Venere*** con accessori allegorici. Dipinto su tela di Scuola fiorentina, alto m. 0,55, largo m. 0,25. Cornice dorata.
1414	58	**Vaccaro Andrea di Napoli**. Allievo di Girolamo Imparato (n. 1598 m. 1670) ***Madonna col divino Infante***. Dipinto sopra rame. Alto m. 0,75 largo m.
1415	59	**Garofano** altrimenti detto **Tisio Benvenuto** da Ferrara (n. 1481 m. 1559) ***Madonna*** in atto di preghiera. Dipinto su tavola di scuola ferrarese. Alto m. 0,27, largo m. 0,12. Cornice dorata.
1416	60	**Vaccaro Andrea di Napoli** ***S. Agata*** mezza figura. Dipinto su tela di Scuola napoletana. Alto m. 1,30, largo m. 1,00. Cornice dorata.
1417	61	**Matteis Paolo (de) di Napoli**. Allievo del Luca Giordano e del Moranti (n. 1662 m. 1728) ***Santa Maria Maddalena***. Dipinto su tela di Scuola napoletana, alto m. 1,27 largo m. 1,00. Cornice dorata della Ia metà del Secolo **XVIII**
1418	62	**Bloemen Jean François Van d'Anvers.** Fratello di Pierre e di Norbert,

Numero progressivo	Numero della specie	
1419	63	soprannominato **Orizzonte** ed allievo di Antoin Gaubau (n. 1662 m. 1740) ***Paesaggi*** dipinti ovali sopra tela di Scuola romana, lungh. m. 0,67 largh. 0,45
1420	64	**Bonito Cav.e Giuseppe** ***Ritratto*** di S.E. D. Gaetano Filangieri. Autore della Storia della Legislazione. Dipinto su tela di scuola napoletana Alto m. , largo m.
1421	65	**Ruoppolo Giovanni Battista di Napoli** (n. m. ?)
1422	66	***Fiori e frutti***. Quadri su tela di Scuola napoletana. Alto ognuno 0,66, larghi 0,97
1423	67	**Giordano cav. Luca** ***Trionfo di Galatea*** con nereidi e tritoni; nudo e colore bellissimo. Dipinto su tavola di Scuola napoletana, alto m. 0,56, largo m. 0,97. Cornice nera e oro del tempo.
		Avori e sculture fine in bossolo
1425	1	**Predella** con la Vergine e santi, si legge: **SVB TUUM PRESIDIVM CONFUGI** montata in bronzo. Secolo **XVI**
1426	2	**Gruppo** allegorico **IL FRATICIDIO** (altez. 0,09)
1427	3	**Fiasca** pel polvere – A bassorilievo– Il Diluvio universale **XVI** secolo.
1428	4	**Bicchiere** con manico, stemma e ornati a bassorilievo. Epoca 1649 (altez. 0,10)
1429	5	**Statuetta** di S. Francesco (altez. 0,17)
1430	6	**Statuetta** della Vergine con bambino
1431	7	**S. Francesco di Paola** (0,11)
1432	8	**Una fiasca** a polvere a bassorilievo – Un cervo assalito dai cani. In un medaglione il ritratto di Federico Guglielmo di Prussia, intorno si legge **FRIDERICVS WILHELMVS REX BORVSS.** Di dietro blasone reale (0,40)
1433	9	**Una cornice** con piede, con ritratto di Maria dei Medici (0,37)
1434	10	**Medaglione** di Anna d'Austria; intorno si legge: **ANNA.D.GMAG. BR.FR. ET.HIB.REGINA**
1435	11	**Una scatola** a the (0,10)
1436	12	**Un teschio**

Numero progressivo	Numero della specie	
1437	13	**Statuetta** di S. Pietro (0,10)
1438	14	**S. Sebastiano** pendente morto dall'albero a basso rilievo Secolo **XVI**
1439	15	**Un ritratto** di Ferdinando IV a basso rilievo
1440	16	**La natività** a rilievo Secolo **XVIII**
1441	17	**Un medaglione** con scene di caccia
1442	18	**Una bambocciata**
1443	19	**Un piccolo Patre Eterno**
1444	20	**Una Vergine** con due santi
1445	21	**Trittico** – l'Annunziazione – XIV Secolo
		Miniature
1446	1	**Una donna** al bagno – di Hàll. Epoca Luigi XVI Francia
1447	2	**La Lamballe** con una Maddalena. Hàll. Epoca Luigi XVI Francia
1448	3	**Ritratto** di Carolina Bonaparte, Moglie di Re Giacchino Murat – di Dun miniaturista francese
1449	4	**Ritratto** di Giacchino Murat in uniforme di Maresciallo – Guerrin francese – Epoca Napoleone **I**
1450	5	**Donna** in costume veneziano. Zuccarelli Napoletano Secolo **XVIII**
1451	6	**Una venere con amore** Carriera, miniaturista veneziano Secolo **XVIII**
1452	7	**Ritratto** della Duchessa du Barry, ornato di strassi e con piede. Thouruon, francese. Epoca Luigi **XV**
1453	8	**Maria Antonietta** infante. Autore ignoto Secolo **XVIII**
1454	9	**Ritratto** della Contessa Frendel Ungherese, Moglie di S.E. D. Gaetano Filangieri, autore della Storia della Legislazione. Fragonard francese. Epoca 1801
1455	10	**Ritratto** della Partanna, moglie morganatica di Ferdinando IV. Conti Napoletano
1456	11	**Una venere** – Bocher francese; epoca Luigi **XVI**
1457	12	**Una donna** sul letto, Fragonard francese. Epoca Luigi **XVI**
1458	13	**Ritratto** di Emma Liona Hamilton – Epoca 1800, miniatura inglese (a) Donato dalla Hamilton alla Principessa di Paternò

Numero progressivo	Numero della specie	
1459	14	**Una donna** che giace – carriera, miniaturista veneziano – **XVIII** secolo
1460	15	**Venere con amore** si legge Ga.° Basteris F.e
1461	16	**Ritratto** di Roccaromana, prode Generale
1462	17	**Ritratto** di Giorgio **III** d'Inghilterra
1463	18	**Una donna** che bagna un fanciullo
1464	19	**Ritratto** di Maria Carolina
1465	20	**Ritratto** di donna – Luigi XVI
1466	21	**Due donne** che si bagnano
1467	22	**Ritratto** di donna, epoca impero (0,10X0,08)
1468	23	**Maria Adelaide** – regina dei francesi, Moglie di Luigi Filippo
1469	24	**Carlo III**
1470	25	**Principessa** di Sassonia, Moglie di Carlo **III**
1471	26	**Giovanna Moncada** – Principessa di Paternò – miniatura di Dow
1472	27	**Ritratto** di donna. Epoca Luigi **XVI**
1473	28	**Ritratto** di uomo – Costume del **XVII** Secolo
1474	29	**Ritratto** di Madama Recamier
1475	30	**Contessa** Mefray. Epoca 1835
1476	31	**Caterina Moncada**. Contessa di Epoca 1835
1477	32	**Ritratto** di Ferdinando I
1478	33	**Ritratto** di Ferdinando I
1479	34	**Ritratto** di Ferdinando I
1480	35	**Maria Cristina**, Regina di Spagna
1481	36	**Ferdinando II** Duca di Calabria
1482	37	**Un medaglione** con due Sante su pergamena – **XVII** Secolo
1483	38	**Agata Moncada**, Principessa di Satriano, moglie di Sua Eccellenza il Tenente Generale, Carlo Filangieri, madre del Fondatore. Epoca 1835
1484	39	**Una Madonna** col Bambino
1485	40	**Marchesa** – Ugo delle favare. Epoca 1830
1486	41	**Ritratto** di donna

Numero progressivo	Numero della specie	
1487	42	**Ritratto** di donna. 1825
1488	43	**Ritratto** di un puttino.
1489	44	**Una donna ferita** da amore.
1490	45	**Napoleone I** di Isabey
1491	46	**La figlia** di Madama de Stael. Neker de Bassure. Duchessa di Broglie.
1492	47	**Ritratto** di Tanucci
1493	48	**Madama de Stael**
1494	49	**Un putto**
1495	50	**Lord Borwich**
1496	51	**Leopoldo di Borbone** figlio di Ferdinando IV
1497	52	**Principessa di Satriano**
1498	53	**Ritratto** di donna. Epoca impero
1499	54	**Un quadro** miniature su pergamena. Un cavaliere ed una donna. Costume Secolo **XVIII**. Cornice tartaruga dell'epoca
1500	55	**Cassettino** di gioco di Ferdinando **I** in radice d'ulivo con arabeschi e chiodi d'acciaio brillantato con i ritratti dei due figli e delle quattro figlie. Miniature di Don.
1501	56	**Tabacchiera** in tartaruga tonda circolare con ritratto di Maria Carolina e della prima figlia.
1502	57	**Tabacchiera** idem con ritratto di donna.
1503	58	**Tabacchiera** tartaruga chiara con intarsiature d'oro. Ritratto di donna.
1504	59	**Tabacchiera** d'avorio e tartaruga con figure di donne.
1505	60	**Tabacchiera** tartaruga con miniature. Rappresentante uno studio di pitture.
1506	61	**Tabacchiera** idem come sopra con grisaille bianco su fondo nero.
1507	62	**Miniatura** ad olio sopra rame. Opera francese
1508	63	**Miniatura** ad olio sopra rame.
1509	64	**Miniatura** paesaggio sopra legno vernice
1510	65	**Un matrimonio** nei boschi di Versailles. Van Blaremberg
1511	66	**Ritratto** di donna su porcellana, dietro si legge: Nach. Farini gem. Cl Herr 28 Okt 833

Numero progressivo	Numero della specie	
		Smalti di Sassonia
1512	1	**Porta mouche** con smalti di figure e scene di caccia
1513	2	**Porta mouche** tondo, fiori, paesaggio con figure
1514	3	**Porta mouche** a forma di piccolo vaso con coverchio, fiori, oro a rilievo, paesaggio con figure.
1515	4	**Una scatola** (0,15 x 0,08 x 0,04) nell'interno divisa in varii scompartimenti. Paesaggi, oro a rilievo.
1516	5	**Tabacchiera** oro a rilievo, ornati rossi ed azzurri
1517	6	**Tabacchiera** fondo verde, fiori – nell'interno chiaroscuro un ponte su un fiume.
1518	7	**Una Venere dormente**.
1519	8	**Un trionfo d'amore**. Putti che lo conducono su un carro tirato da capre.
1520	9	**Orologio** argento dorato, epoca Luigi **XV** con miniatura ritratto di donna, ornato argento e rosetta d'Olanda
1521	10	**Orologio** idem come sopra
1522	11	**Orologio** idem come sopra
1523	12	**Orologio** con putti a smalto
1524	13	**Orologio.** Epoca Luigi **XIV** tutto a smalto; nel quadrante due figure con lira sul lato, paesaggi in ovali e si legge: Huard Lepuisnè Fecit. Di dietro figure, coronato di fiori
1525	14	**Orologio.** Ratto d'Europa, medaglioni, fiori a rilievo. Al di dentro della cassa una nave in mare
1526	15	**Tabacchiera** con soggetti. Tieners
1527	16	**Tabacchiera** con scene di caccia. Nel doppio fondo figure oscene
1528	17	**Tabacchiera** oro con smalti azzurri a fiorami. Epoca Carlo **X**
1529	18	**Porta mouche** a forma d'uovo, oro a rilievo, fiori. Epoca Luigi **XV**
1530	19	**Piccola bomboniera** d'oro con smalto
1531	20	**Tabacchiera oro**. Epoca Luigi **XVI** Monog:S.T.
1532	21	**Tabacchiera ovale** – Oro – Epoca Luigi **XV** con rilievi, puttini ed arabeschi. Questa tabacchiera apparteneva a S.E. D. Gaetano Filangieri. Autore della scienza della Legislazione.
1533	22	**Odorino**. Epoca Secolo **XVIII** Smalto celeste a granate.

Numero progressivo	Numero della specie	
1534	23	**Odorino** idem come sopra d'argento dorato.
1535	24	**Un medaglione** con ritratto.
		Smalti di Venezia
1536	25	**Un medaglione** con la passione di N.S. da una parte Gesù nell'orto dei Jetsemani e intorno 16 insegne della passione. Dall'altro lato un S. Francesco Saverio che predica la fede; intorno fiori. Vi si legge il nome del Miniaturista: Gioseph: Bruno.
1537	26	**Smalto** su cristallo di Rocca. Reliquiario. La Natività
1538	27	**Un medaglione** con filigrana, da un lato la Vergine col bambino. Dall'altro S. Antonio da Padova.
1539	28	**Bomboniera** a testa d'animale. Un cervo inseguito da cani
1540	29	**Bomboniera** a testa di turco, manca il coverchio.
1541	30	**Medaglione** con una Vergine
		Smalti di Svizzera
1542	31	**Orologio** con smalti, due figure. Piccole rosette d'Olanda
1543	32	**Orologio** in un medaglione, scene di caccia, smalti rilevati, rosette d'Olanda
1544	33	**Bomboniera** a forma d'uccello
1545	34	**Fondo** di cassa d'orologio – Donna in bianco su fondo giallo
1546	35	**Fondo** di cassa d'orologio, con due figure e un vaso si fiori
1547	36	**Fondo** di cassa d'orologio idem come sopra
1548	37	**Quadrante** d'orologio con figure nel mezzo
1549	38	**Quadrante** d'orologio idem idem
1550	39	**Piccolo smalto ovale** con figura distesa
1551	40	**Fondo** di cassa d'orologio – Una donna con un bambino
1552	41	**Fondo** di cassa d'orologio. Un addio
1553	42	**Fondo** idem idem con donna che suona mentre un uomo alza il bicchiere.
		Smalti di Venezia
1554	43	**Una tabacchiera** smalti con vedute e fiori

Numero progressivo	Numero della specie	
		Smalti di Limoges
1555	44	**Smalto** limosino rappresentante Cristo sotto la Croce
1556	45	**Smalto** di Pierre Pehicault rappresentante l'Annunziazione
1557	46	**Smalto** di Jean Pehicault
		Smalti di Venezia
1558	47	**Smalto** rappresentante un Ecce Homo.
		Avorii
1559	47bis	**Aste**, una rappresenta il termometro, l'altra il barometro
		Tabacchiere ed altri oggetti
1560	1	**Tabacchiera** corniola
1561	2	**Idem** Agata
1562	3	**Idem** serpentino
1563	4	**Idem** serpentino
1564	5	**Idem**
1565	6	**Idem** venturino
1566	7	**Idem**
1567	8	**Idem** a due sezioni
1568	9	**Idem**
1569	10	**Tabacchiera** tartaruga bianca con testa a cammeo
1570	11	**Tabacchiera** metallo inargentato a basso rilievo
1571	12	**Tabacchiera** di bronzo dorato a bassorilievo
1572	13	**Tabacchiera** argento con una scena tutta a rilievo
1573	14	**Tabacchiera** metallo a rilievo. Una donna che dorme sorpresa da un satiro
1574	15	**Tabacchiera** a cammei
1575	16	**Tabacchiera** bronzo dorato a rilievo
1576	17	**Due fibbie** dorate a rilievo
1577	18	

Numero progressivo	Numero della specie	
1578	18bis	**Un piccolo bassorilievo** rappresentante l'adorazione dei Magi
1579	19	**Un piccolo bassorilievo** rappresentante una caccia
1580	20	**Un piccolo bassorilievo** traforato bronzo dorato
1581	21	**Un bastone** (lungh. 0.99) Mazza con incrostazioni tartaruga. Pomo con incrostazioni madreperla.
1582	22	**Bastone** (lungh. 0,82). Pomo a smalti con incrostazione di pietra. Quattro statuette a tutto rilievo alternate da colonne reggono il pomo.
1583	23	**Una paio di Scarpe** marquise. Epoca Luigi **XV**
1584	24	**Una guarnizione** di bottoni, abito da uomo, costume secolo **XVIII** Strass del Reno. Bottoni grandi 26, piccoli 18 e fibbie 2.
1585	25	**Mosaico Romano** Il Panteon
1586	26	**Mosaico Romano** un uomo ed una donna.
1587	27	**Un piccolo vaso** in corniola e ornati a smalti
1588	28	**La decorazione** del Toson d'oro in cristallo di rocca. Epoca Carlo **III**
1589	29	**Un medaglione** di cristallo di rocca con emblemi della passione
1590	30	**Un sigillo** in corniola
1591	31	**Una chatelaine** da uomo
1592	32	**Una ciappa** con chatelaine
1593	33	**Tabacchiera** veneziana in
1594	34	**Tabacchiera** circolare con biscuit. Ritratti di Ferdinando IV e Maria Carolina.
1595	35	**Un astuccio** legno intagliato, lavoro cinese.
1596	36	**Cucchiaio** intagliato tedesco. Epoca 1672.
1597	37	**Scettro** legno intagliato con arme dei Borboni
1598	38	**Una statuetta** della Vergine, legno intagliato (0,28)
1599	39	**Figurine** in bossolo
1600	40	
1601	41	**Una croce greca** pittura su legno, ornamenti in argento
1602	42	**Cassettino** di legno intagliato a rilievi piani, arabeschi ecc.ecc. Epoca Secolo **XVII**

Numero progressivo	Numero della specie	
1603	43	**Bassorilievo** su madreperla
1604	44	**Ventaglio** Epoca Luigi **XVI**, manico avorio con dipinti e ornati. Scena di campagna con dame e cavalieri.
1605	45	**Ventaglio**, idem come sopra, manico tartaruga, con dorature. Un cavaliere ed una donna
1606	46	**Ventaglio.** Epoca Luigi, manico tartaruga con dorature. Un dipinto allusivo.
1607	47	**Ventaglio.** Manico avorio e madreperla con incrostazioni, Opera di Vlamvaremberg. La piazza Navona a Roma
1608	48	**Ventaglio.** Epoca Luigi **XVI**. Manico avorio con dorature. Tullo in un medaglione, con cavalieri ed una donna.
1609	49	**Ventaglio.** Epoca Luigi **XVI**, manico d'avorio, figure su tela bianca.
1610	50	**Ventaglio**. Idem manico in avorio. Carta con sette ovali allusivi alla vita dell'uomo e spiegata dalla scritta di sotto.
1611	51	**Ventaglio** avorio traforato. Epoca primo impero.
1612	52	**Ventaglio** manico avorio, tutto con dorature, epoca primo impero.
1613	53	**Ventaglio** idem come sopra
1614	54	**Ventaglio** manico di madreperla, tutto con acciaio brillantato. Epoca impero primo.
1615	55	**Quattro specchi** veneziani con cornice di legno dorato e girandoles in bronzo dorato
1616	56	
1617	57	
1618	58	
1619	59	**Un piatto** policromo in piombo, mascheroni ovali con cavalieri, nel mezzo un cavaliere. Intorno si legge **FERDINAD.III.D.G. ROM:IM:S:A:**
1620	60	**Un piatto** idem – raffaelleschi, nel mezzo Bacco sopra una botte
1621	61	**Piatto** Raffaelleschi, nel mezzo Cristo risorto, intorno i 12 apostoli
1622	62	**Piatto** Raffaelleschi, nel mezzo Bacco sopra una botte.
1623	63	**Piatto**, mascheroni ovali con cavalieri, nel mezzo un cavaliere. Intorno si legge: **FERDINAND:III.D.G.ROM:IM:S:A:**
1624	64	**Piatto** idem come il N. 61

Numero progressivo	Numero della specie	
1625	65	**Piatto** idem come il N. 63
1626	66	**Due specchi** veneziani con cornice di legno dorato e girandoles in bronzo dorato
1627	67	**Piccolo necessaire** per scrittorio. Epoca Luigi **XV** astuccio pelle di requin in verde
1628	68	**Vetro colorato** fiammingo di Baviera: un S. Paolo con cornice di legno (m. 1,25 x 0,69)
1629	69	**Busto** di Ferdinando **IV** in terra cotta del Canova, modello della statua che è nella piazza di S. Francesco di Paola.
1630	70	**Busto** di Giuseppe Bonaparte, Re di Napoli, in terra cotta colorata con l'ordine del Toson d'oro
1631	71	**Busto** in terra cotta dell'Abate Gagliani
1632	72	**Busto** in bronzo fiammingo, di Raimondo Moncada, conquistatore della Sicilia.
1633	73	**Cartapendola** del Regno di Napoli, epoca viceregnato, in avorio con gli stemmi, Ufficii del Regno, Principi, Duchi, Marchesi, ecc: Medaglioni con ritratti di Sovrani.
1634	74	**Codice** – membranaceo, il Corano
1635	75	**Un Offizio** – L'immagine che è nella 1ª pagina e posteriore. Le lettere capoverso sono miniate, raffaelleschi. La legatura è del tempo.
1636	76	**Un Officio.** Colonia 1658 con leg. Tartaruga del tempo
1637	77	**Cinque piatti** di metallo a rialzi
1638	78	
1639	79	
1640	80	
1641	81	
1642	82	**Denti di avorio** montati in argento Secolo **XV**
1643	83	**Un odorino** di bassolo con due figure di Santi. Secolo **XVI**
1644	84	**Una lettera** iniziale d'un codice. **Secolo XV**
1645	85	**Una cassa** nuziale (lungh. 1,62, altez. 0,73). Secolo **XVI** in legno scolpito con aquile e mascheroni; sulla cassa ornati.

Numero progressivo	Numero della specie	
1646	86	**Una cassa** nuziale (lungh. 1,65, alt. 0.68) Secolo **XVI** idem come sopra con mascheroni e ornati.
1647	87	**Due sirene** in legno scolpito. Epoca di Giovanni di Nola
1648	88	
1649	89	**Mobile** in legno scolpito con ornati e figure a rilievo (altez. 1,20, largh. 2,00) con vetrina dove si conserva il manoscritto di D. Gaetano Filangieri, autore della scienza della legislazione.
1650	90	**Una panca** con spalliera, lavorata a bassorilievo con ornati ecc:
1651	91	**Una scansia** con vetrine sovrimposte sostenute da quattro figure. Bel lavoro del Secolo **XVI** (altez. 0,90, lungh. 2,20, largh. 1,00)
1652	92	**Una panca** con spalliera, lavorata a bassorilievo con ornati ecc.
1653	93	**Base di un busto** con legno scolpito con arabeschi e fiorami
1654	94	**Cornice** in noce scolpita. Stile del **XVII** Secolo, nel quadro sopra il camino vi è smalto di Cavalieri con cariatidi, colonnine al bassorilievo ecc.
1655	95	**Armadio** a base, altez. in noce scolpito, imitazione della scultura in legno del coro di S. Severino di Turboli.
1656	96	**Gran cornice** con quattro colonne da servire per porta d'entrata della sala maggiore del Museo, noce scolpita lungh.
1657	97	**Cancello** in legno del **XVI** secolo con arabeschi, porta a scorniciatura del **XVI** secolo con maniglia chiave dell'epoca.
1658	98	**Diverse colonne** e sedie in noce scolpito sul fare del **XVI** Secolo, talune antiche
1659	99	**Lampadaro** veneziano con vetri
1660	100	**Base** per busto in legno scolpito. N.B. Altri pezzi di legno scolpito si andranno collocando qual e là secondo il bisogno del Museo.
1661	101	**La victa** del Jerace.
		Avorii
1662	102	**Un cristo** in avorio, lavoro del Jaccarino
1663	103	**Una piccola statuetta** in bronzo. altez.
1664	104	**Un campanello** in bronzo **XVI** Secolo
1665	105	**Un gruppo di due figure.** Secolo **XVIII**, altez. 0,15

Numero progressivo	Numero della specie	
1666	106	**Un Marco Aurelio** Secolo **XVIII**, altez. 0,34
1667	107	**Un mezzo busto.** Bronzo dorato. S. Filippo. altez. 0.18
1668	108	**Due copri fuochi** abruzzesi, bronzo dorato, altez. 0,22
1669	109	
1670	110	**Uno specchio** piede di cristallo e bronzo dorato. Epoca primo impero.
1671	111	**Una coppa** bronzo dorato con bassorilievo. Epoca primo impero.
1672	112	**Un putto** con una brouetta con bronzo dorato. Epoca primo impero.
1673	113	**Un press papier** con due mani congiunte bronzi, dorati e madreperla. Epoca primo impero.
1674	114	**Un vaso** con coverchio di bronzi dorati.
1675	115	**Un gruppo** di bronzo allusivo – Alt: 0,35. Epoca Luigi **XVI**
1676	116	**Due candelieri** colonne di marmo e bronzi. Alt: 0,30
1677	117	
1678	118	**Un vide** tedesco in argento con figure
1679	119	**Una profumiera** in bronzo
1680	120	**Gruppo** in marmo di due figure. Alt: largh. ???? la forza e la grazia che sostengono l'arme di Casa Filangieri. Lavoro Secolo XVII
1681	121	**Un S. Gennaro** in ceraplastica, si legge: Catarina de Julianis F. 1708
1682	122	**Due ritratti** in cera-plastica. Stessa autrice
1683	123	**Due vasi** in vetro con coverchio in bronzo dorato
1684	124	
1685	125	**Una coppa** bronzo dorato, base di marmo
1686	126	**Un delfino** attorcigliato a una colonnina per sospendervi orologi, base di marmo.
1687	127	**Un Napoleone I** dopo Austerlitz
1688	128	**Un cane** in bronzo,primo impero
1689	129	**Un cassettino** in legno intarsiato. Secolo XVIII
1690	130	**Un orologio** in boule. Epoca Luigi XV
1691	131	**Un bassorilievo** in marmo con cornice di legno

Numero progressivo	Numero della specie	
1692	132	**Un bassorilievo** idem come sopra
		Monete e Medaglie antiche
1693	133	**Urbiche**, totale n. 158 di cui 5 in argento e 153 in bronzo
1694	134	**Consolari romane** Totale n. 39 di cui 1 in oro, 11 in argento, 27 in bronzo
1695	135	**Imperiali alto Impero** Totale n, 492 delle quali 14 in argento e 478 in bronzo.
1696	136	**Imperiali basso Impero e bizantino** Totale n. 215 di cui 2 in oro, 213 in Bronzo,
1697	137	**Medievali** n. 105 delle quali 1 in oro, 19 in argento, 8 in mistura e 77 in rame
1698	138	**Moderne** Totale n. 544, di cui 26 in oro, 118 in argento, 384 in rame e 16 in mistura.
1699	139	**Medaglioni** Totale n. 180, di cui 2 in argento 164 in bronzo e 13 in piombo
1700	140	**Placche** Totale n. 5 in bronzo
1701	141	**Medievali** n. 105 più 53 in argento totale n. 158
1702	142	**Medievali napoletane** in argento n. 6
1703	143	**Medievali romane** in argento n. 1
1704	144	**Medievali Benevento** in oro n. 1
1705	145	**Moderne** in oro n. 3 in argento n. 11
1706	146	**Medaglioni** in argento 2 in bronzo n. 3
		1° Supplemento armi
1707	147	**Pugnale** (lungh. 0,31) detto misericordia a lama quadrangolare, la piccola coccia è traforata, l'impugnatura tutta cesellata.
1708	148	**Coltello** a forma di pugnale (lungh. 0,26) con manico d'osso nero scolpito.
1709	149	**Pugnale** (lungh. 0,27). Lama triangolare con manico d'avorio a bassorilievo
1710	150	**Coltello di caccia** con manico d'avorio e lama lavorata (lungh. 0,50)
1711	151	**Spadino** dell'Ufficiali del Genio dell'Esercito napoletano

Numero progressivo	Numero della specie	
1712	152	**Sciabola** francese, bronzo fino, imitazione turca. Lama turca damaschina finissima. Dono di Gioacchino Murat al P.pe di satriano, Carlo Filangieri
1713	153	**Coltello** Catalano a piegatolo. Con marca **S.P.** (lungh. 0,41)
1714	154	**Pugnale** spagnolo. Lama a doppia scannellatura, traforata con due colonnine di ottone a bassorilievo: una figura sedente e un guerriero a cavallo (lungh. 0,35)
1715	155	**Una fiaschetta** per polvere in cuoio. Cordova. Epoca **XVI** Secolo
1716	156	**Sciabola** lavoro francese, imitazione dal turco.
		II Supplemento – Vetri antichi
1717	157	**Un vaso** verde non montature in bronzo dorato.
1718	158	**Un vaso** con manico mobile ghiacciato.
1719	159	**Un vaso** ottagonale con manico.
1720	160	**Un boccale** con manico orlato in bleù
1721	161	**Un vaso** da fiori a forma di testuggine, filogranato in bianco – Mascheroni
1722	162	**Un boccale** con manico, orlature in bleù.

Capitolo secondo

Il Museo aperto al pubblico

II.1 *Note sul dibattito per la salvezza del Palazzo Como*

La vicenda della sede del Museo, Palazzo Como (fig. 1), è stata, nel tempo, più volte oggetto di studi. Il vivace dibattito sulla necessità della sua conservazione – soprattutto quello nato in seno alla Commissione Municipale per la Conservazione dei Monumenti[1] e proseguito tra i membri del Collegio degli ingegneri ed architetti di Napoli e tra gli appassionati d'arte[2] – e il successivo arretramento di venti metri della sua facciata hanno consentito di portare avanti interessanti riflessioni sulle caratteristiche del rinascimento napoletano[3], sulle trasformazioni del quartiere Pendino e sulla nascita di via Duomo[4], sulle modalità del restauro architettonico nel secondo ottocento[5] e sulle strategie di tutela del patrimonio monumentale della Napoli postunitaria[6].

Rimandando alla bibliografia esistente ed ampiamente citata in nota, mi limito, rispetto a questa vicenda, ad aggiungere solo alcune annotazioni che poco spazio hanno trovato negli studi e che riguardano la funzione da darsi al Palazzo il cui "abbattimento completo, sia detto a cagion di lode, non venne in mente a nessuno"[7].

Il primo a porsi il problema di quale funzione dover dare ad un singolare edificio sede, all'epoca, delle Guardie Municipali e di una "Sezione di Pubblica sicurezza pel quartiere Pendino"[8] fu Luigi Settembrini che suggerì di utilizzarlo come sede per l'Istituto di belle arti[9]. Ad un'elegante sede di riunioni e sala di rappresentanza per il Municipio della città dovette invece inizialmente pensare Antonio Francesconi (direttore dei lavori di Via Duomo) riprendendo forse l'invito del collegio degli architetti e ingegneri che ne proponevano un generico e decoroso utilizzo pubblico[10] (fig. 2).

Molto poco nota è anche l'interessante proposta di Stanislao d'Aloe[11] che, nel 1879, anticipa l'utilizzo che ne farà di lì a poco Filangieri proponendo Palazzo Como, conservato però "nell'integrità sua", come sede di un "Museo Civico ad onore di Napoli"[12]. Napoli – ricorda d'Aloe – "è la sola delle cento città italiane che non abbia ancora un Museo civico, mentre è la prima per abbondanza di popolo e di meravigliosi ingegni su tutte le materie di scienze, di lettere, di arte, di commercio e d'industria". Evidenziando con que-

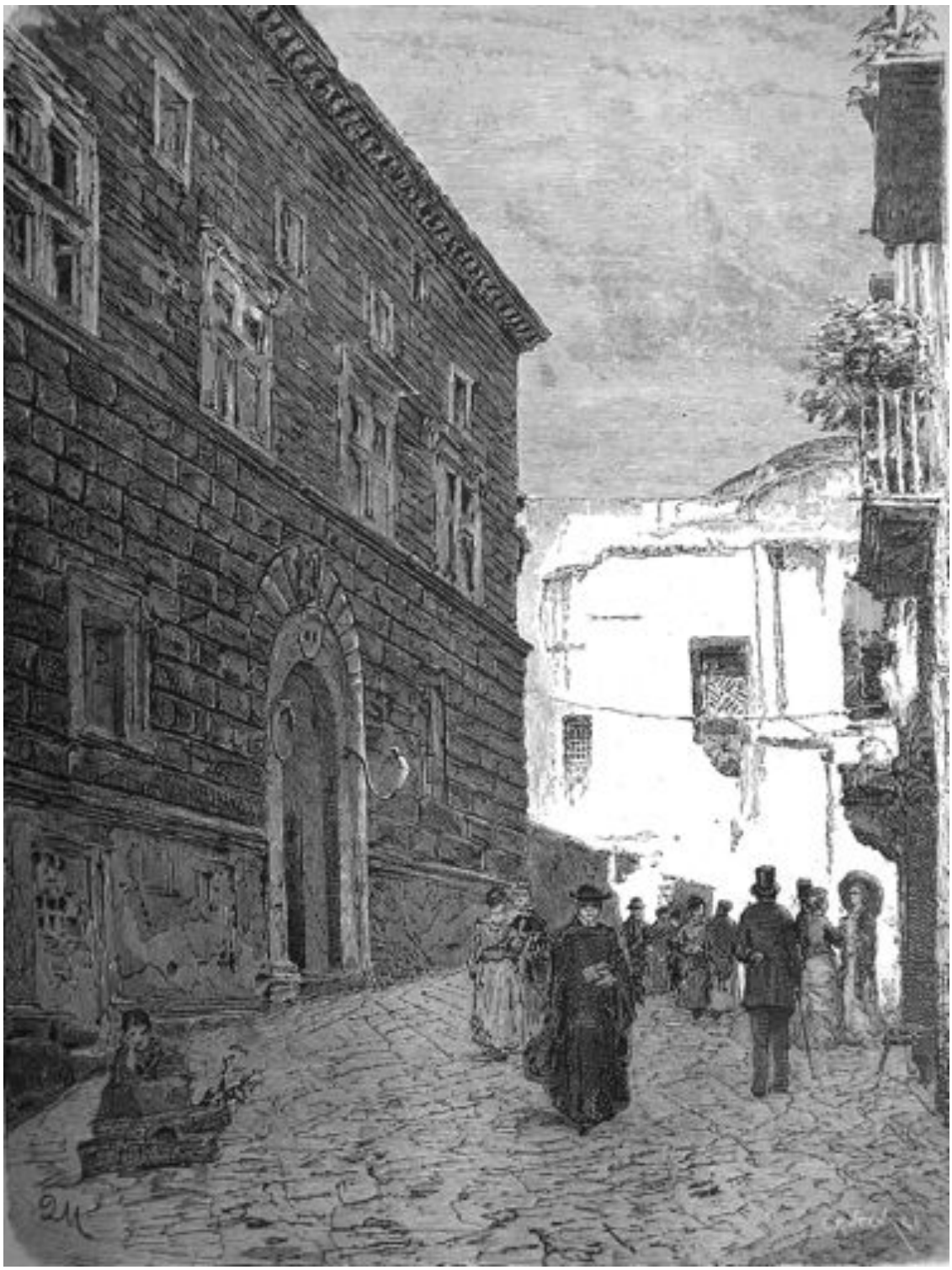


Fig. 1 – Palazzo Como ne "L'illustrazione Italiana".

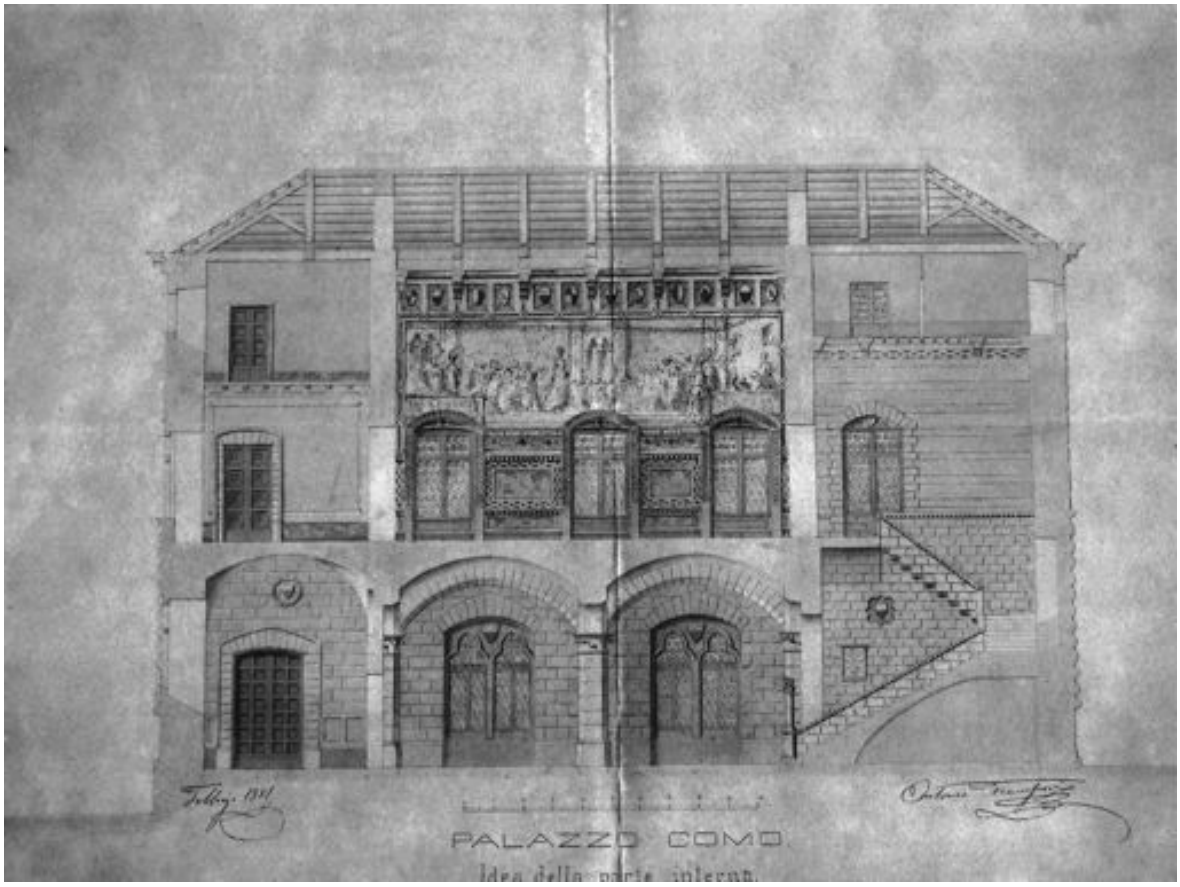


Fig. 2 – A. Francesconi, *Palazzo Como. Ipotesi per la decorazione della Salone del piano nobile.*

sta proposta, e sia pur indirettamente, l'ancora poco preciso progetto culturale del nascente Museo di San Martino[13], d'Aloe ripropone un tema che, proprio in quegli anni, era notevolmente sentito in città. Durante la seduta del Consiglio Comunale del 21 ottobre 1876, ad esempio, Carlo Tito Dalbono, in qualità di Segretario della Commissione Municipale per la Conservazione dei Monumenti, stanco della dispersione di oggetti d'arte antica emersi durante i lavori nel centro storico della città, aveva proposto al Comune di Napoli l'istituzione di un museo civico. «Avevamo molti antichi documenti – si legge nel verbale della seduta – avevamo antichissime chiese e conventi e, di questi ultimi e di parecchie chiese si è dovuta eseguire la demolizione per la pubblica utilità, i ruderi, se artisticamente preziosi sono stati in parte e fortunatamente salvati e inviati al Museo di Belle Arti, ma vi sono immensi avanzi risultanti dalle demolizione, o altrimenti per incuria scomparsi. Non solo ciò che in fatto di scultura appartiene alla scuola Greca o Romana, è prezioso ma è prezioso anche ciò che appartiene alla scuola dei bassi tempi, se non altro per serbare la storia del progresso delle belle arti. Io vorrei che nulla fosse alienato senza la preventiva verifica della commissione e degli oggetti in tal modo salvati vorrei che si

facesse collezione in un museo civico»[14]. Dalbono ha parole di ammirazione per quanto si andava facendo a San Martino ma percepisce quest'ultimo come museo "governativo" ritenendolo pertanto inadeguato ad ospitare "le cose della città".«Ad esempio – continua – quel carrozzone indorato, nel quale la civica rappresentanza napoletana era trasportata nelle grandi ricorrenze, dovrebbe stare nel museo municipale»[15]. Emerge dalle parole di Dalbono molta parte di quel contrasto tra centrale e locale, "governativo" e "municipale" che ritroveremo anche in seguito e che lascia comprendere quanto ancora si debba ragionare sulle scelte fatte in campo museale dopo l'Unità scelte che, orientandosi – per una molteplicità di motivi – verso la proprietà statale, hanno fortemente segnato la storia stessa delle istituzioni museali napoletane e, più in generale, meridionali. Ma sono riflessioni che andranno fatte in altra sede. Ai fini del nostro discorso val la pena di ricordare soltanto che durante la stessa seduta, poiché molti rincalzarono sulla necessità di conservare i monumenti antichi, la giunta deliberò d'impiantare il museo richiesto nel Monastero di Donnaregina[16]. Soppresso nel 1861 e destinato al Municipio nel 1864, il Monastero era stato utilizzato per molteplici funzioni[17]. In seguito alla delibera comunale la grande sala del coro e le stanze adiacenti ad essa vennero destinate al Museo Civico e consegnate alla Commissione per la Conservazione dei monumenti. Negli anni in cui scrive d'Aloe, tuttavia, il museo non aveva ancora preso forma[18]. Seguendo quella logica di accumulo tipica di molti musei creati negli stessi anni con il chiaro intento di porre un argine alla dispersione di preziose testimonianze della storia patria, il Museo proposto dalla Commissione si era venuto configurando come «museo di risulta, il quale sarebbesi corredato di oggetti di importanza storica o artistica, che ad ogni modo sarebbero spettati al municipio, oggetti, questi, che conveniva preferibilmente avere ben custoditi esposti, e classificati a vantaggio e decoro del municipio stesso, anziché depositati in magazzini e condannati all'oblio»[19]. Ai tempi lunghi dell'accumulo ed alla precarietà di allestimento che ha spesso caratterizzato questi istituti, si oppone l'idea di d'Aloe che sembra invece mirare a quanto già esistente e dunque organizzabile ed esponibile secondo un preciso obiettivo culturale teso a raccontare l'ampiezza e la complessità della storia dell'ex capitale. Il Museo di d'Aloe avrebbe dovuto pertanto raccogliere: «le rarissime collezioni di medaglie, di vasi, di bronzi, di marmi letterati e tutte le pitture moderne, di cui trovasi possessore il Municipio» e, secondo il principio – tipico del museo ottocentesco – di tenere uniti documenti e monumenti, anche l'archivio municipale, «che sta ora inosservato quale tesoro sotterra, ed è un vero tesoro che per la storia patria meriterebbe essere studiato ed ordinato». D'Aloe affronta anche problematiche di gestione dell'istituto museale proponendo l'istituzione di un biglietto d'ingresso a pagamento: «a questo museo – scrive – concederei l'accesso a nazionali e stranieri mercé il pagamento di una lira come si usa ne' musei nazionali; e cotalmente otterrei un reddito annuale di circa 30 mila lire o più, da spendersi in acquisti novelli, e per stipendi degl'impiegati. Tale sarebbe il modo più facile a risolvere con plauso generale le questioni del palazzo Como, che sarebbero servite di occasione alla fondazione di un Museo civico con dotazione collettizia ad incremento di esso. Con questa

risoluzione il municipio verrebbe a risparmiare le ingenti spese che in ogni altro modo qualunque dovrebbe erogare per poi nulla di buono ottenere. I valorosi architetti che fino ad ora feron sacrifizi di tempo e di danaro per gli studi del tramutamento potrebbero averne onorato compenso co' disegni e progetti della restaurazione ed ordinamento del palazzo Como in un Museo civico: per tal guisa le partite sarebbero tutte aggiustate»[20].

Lo scritto di d'Aloe è dedicato a Girolamo Giusso, all'epoca Sindaco di Napoli, invitato dallo scrivente a portare l'idea in Consiglio Comunale «affinché questo sapiente consesso piacciasi porre a disamina le mie idee circa la conversione del Palazzo Como in un Museo Civico, che comprenda non solo i monumenti delle singole regioni dell'Italia antica, ma eziando quelli che ricordano in ispezialità le glorie della nostra Napoli»[21]. Il Comune di Napoli dovette valutare con interesse la proposta di d'Aloe perché, come ricorda il verbale della sessione straordinaria del Consiglio Comunale di Napoli del 7 dicembre 1881, dopo l'arretramento della facciata «si era in pensiero circa l'uso conveniente a farsi di un edifizio sì importante, non essendo dicevole di addirlo a casa di abitazione o a scopo industriale, anche perché quella speciale costruzione non permette che un solo piano con cinque sole aperture. Surse quindi spontanea l'idea di allogarvi un museo civico; ma un tal disegno per quanto vagheggiato dal Municipio, facevalo altrettanto impensierire per la spesa di più centinaja di migliaja di lire, alle quali si sarebbe dovuti sobbarcare solamente per le edificazioni occorrenti nell'area dietrostante alla facciata più volte detta, giacché quello che ordinariamente si appella Palazzo Como non consiste veramente che nella facciata o prospettiva medesima, e ciò a prescindere da altre spese non minori per fare acquisto degli oggetti di arte o di antichità da costituire realmente il desiderato Museo.

Mentre si era in tal guisa preoccupati – si legge nel documento – ognuno può di leggieri immaginare quanto sia giunta propizia e gradita l'offerta del Principe di Satriano Gaetano Filangieri (fig. 3), componente la Commissione Municipale dei monumenti[22], di voler ricostruire a sue spese non pure l'interna parte del ripetuto storico palazzo, in modo da renderlo interamente atto alla destinazione di un museo, ma altresì di impiantare ed aprire al pubblico il Museo stesso, costituendolo con le ricche e svariate collezioni di oggetti scientifici e di arte antica, che di presente egli possiede in casa propria, ed i quali non sono inferiori per quantità e pregio a quelli che si rinvengono nei musei di altre grandi città d'Italia»[23].

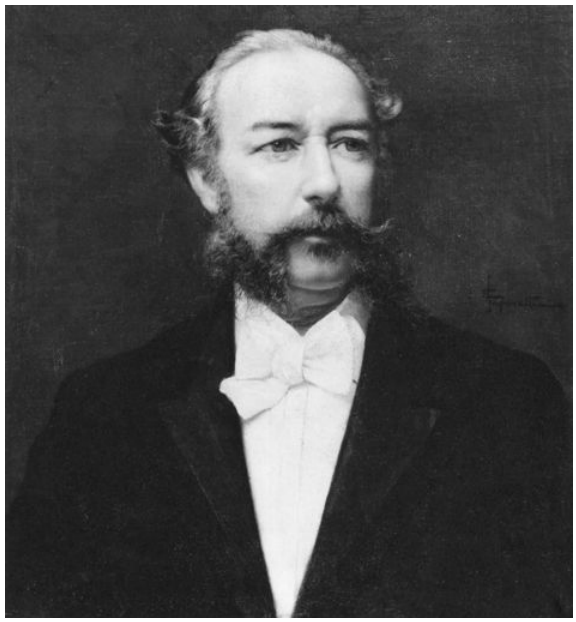


Fig. 3 - F. Saporetti, *Ritratto di Gaetano Filangieri*, Napoli 1888 ca.

II.2 *Il cantiere museo: architetti, artigiani e imprese*

"Dopo lunghe e vive discussioni", nel 1881, il "traslocamento" di Palazzo Como è compiuto. «L'opera, certamente non facile, fu eseguita con scrupolosa precisione e con rara abilità dalla direzione tecnica della nuova via, e, compiuta, riscosse il plauso generale. In questo modo – scrive Bartolommeo Capasso – il voto di quanti sentono il culto delle patrie memorie era soddisfatto. Ma dopo tutto ciò sorgeva un altro problema a risolversi. A quale uso l'edificio sarebbe stato destinato? Il frontespizio monumentale di esso avrebbe corrisposto a quel che l'interno doveva servire, o sarebbe stato piuttosto una menzogna, un'antitesi, una disillusione? Poteva convenire a quell'artistica facciata una scuola, un ufficio municipale, l'abitazione di un privato? Di ciò dai più dubitavasi. Pure il nuovo problema fu anche felicemente risolto. Il Principe Filangieri volendo mandare ad effetto un suo antico e nobilissimo disegno, propose donare alla sua patria il Museo, che per molti anni con grandissime spese e cure intelligenti ed amorosissime aveva raccolto. Era per fermo una fortuna singolare per Napoli, e l'offerta fu accettata dal Municipio. Il Filangieri avrebbe adattato a sue spese il locale, che non consisteva in altro se non nella semplice muratura, allo scopo cui doveva servire. […] Così all'importanza storica ed artistica del vecchio Palazzo Como si aggiunse quella del nuovo Museo Filangieri, che ricorderà ai nostri tardi nipoti il nome illustre di una antica e benemerita famiglia e lo splendido dono del generoso fondatore»[24].

Ottenendo dal Municipio l'utilizzo di Palazzo Como come sede del suo Museo, Gaetano Filangieri poté finalmente dare all'edificio quella "degna" funzione tanto agognata, evitando il rischio – molto ben sottolineato da Capasso – che la facciata divenisse "una menzogna, un'antitesi o una disillusione". Palazzo Como, tuttavia, "era una semplice muratura". Occorreva adeguarla "allo scopo cui doveva servire" ed è questo adeguamento, questo dar forma ad uno straordinario progetto d'intervento sulla città unito all'indiscutibile bisogno di celebrare se stesso e la sua famiglia, che cercheremo di ricostruire nelle prossime pagine sperando di chiarire l'unicità dell'idea, la qualità dei modelli presi a riferimento, l'impellente necessità di difendere il suo programma, di conservarlo e di comunicarlo con chiarezza ai suoi futuri fruitori.

Le pratiche per la donazione e la successiva consegna dei locali al Principe iniziate nel 1881[25], vengono concluse nel 1883[26]. Il palazzo – affidato ad Edoardo de Angelis e Ludovico Romano[27], gli architetti che affiancheranno Filangieri nella realizzazione del museo, – consiste in «due muri esterni, cioè quello di facciata orientale e l'altro meridionale, rivestiti tutti in pietra da taglio […] Nello interno ed a ridosso del muro di facciata orientale esistono per la sola altezza del pianterreno numero cinque pilastri in pietra da taglio con basi e con capitelli adorni di fogliami lisci […] nei vani arcuati, che rimangono fra' quattro pilastri a martello col medesimo museo orientale, esistono dei contro pilastri in mattoni con archi superiori in mattoni e tufo. Al di sopra poi del notato scompartimento con archi e pilastri, vi è il compimento degli archi medesimi sino al pavimento del primo piano con fabbrica di tufo. Al di sopra dei cennati pilastri estremi addossati al muro di facciata orientale sorgono

due pilastri in tufo, che si arrestano alla covertura del primo piano. Dietro il muro di facciata meridionale esistono due grandi martelli in tufo, che arrivano sino alla sommità dell'edificio, e parallelamente al medesimo museo meridionale, havvi l'antico muro del Palazzo Como, che si protrae alquanto al di là del pavimento del primo piano»[28]. Tale «amorevole ricostruzione» – per usare le parole del Principe – offre dunque poche possibilità di azione. C'è, al pianterreno, solo lo spazio necessario «a svolgersi una comoda scala e praticarvi un'abitazione pel portiere, e nel piano superiore oltre allo spazio, cui deve porre capo la scala, due ambienti uno per la biblioteca e l'altro per l'uffizio del conservatore. Sicché ben chiaro appare come nel detto piano superiore siavi appena lo spazio per la costruzione di una grande unica sala, in cui va costretta alla meglio tutta la suddescritta suppellettile artistica del Museo spendendovi intorno per la sistemazione della fabbrica, delle decorazioni e per detto allogamento la somma di oltre £. 300.mila»[29]. L'organizzazione dello spazio – com'è evidente – è solo sommariamente indicata. Pur tuttavia nella bozza dell'offerta – datata 18 novembre 1881 – emergono interessanti valutazioni sulle potenzialità dell'intervento di ricostruzione del palazzo che consentiranno al "vuoto" dell'area comunale di assumere la forma di uno dei più sorprendenti esempi di allestimento museale che il nostro paese conservi. Il pianterreno è dotato di poca luce ed inizialmente, ad esempio, si pensa di «non disporre oggetti di arte di un certo interesse cui occorra una luce aperta e diffusa», vincoli problematici li pone però anche il piano superiore dove «stante l'ampiezza che bisognerà dare all'unica sala al 1° piano che farà d'uopo illuminare dall'alto, non si potrà sovraimporre oltre la linea della cornice finale di coronamento un secondo piano al primo». Per dare forma alle sue idee, il Principe di Satriano «si obbliga di spendere tutte le somme necessarie, ed impiegarvi cura, diligenza, capitali e direzione personale e tecnica per ridurre il fabbricato nel modo che egli crederà più opportuno, e quindi potrà rimuovere, giusta il disegno, i pilastri come sono attualmente sul disegno. Modificarne i capitelli, la base e tutt'altro, se crederà; il tutto sotto la sua esclusiva direzione e senza controllo alcuno»[30]. L'inadeguatezza dello spazio, la necessità di fare il possibile affinché si adatti al suo progetto espositivo emerge con chiarezza nonostante l'essenzialità del linguaggio burocratico. Filangieri non chiede che "tre muri", tracce significative dell'antico e nobile passato del "natio loco", con questi provvederà a creare "una degna stanza" per la nascente "civile istituzione" ma non consente alcuna interferenza nel suo piano. Garantisce "cura, diligenza e capitali" ma pretende ed ottiene la direzione esclusiva dei lavori e l'assenza di qualsiasi forma di controllo. Merita di essere ricordato che, al fine di chiarire le preesistenze e dare un evidente segnale della qualità e della dimensione del suo intervento, non solo volle far precisare ad Edoardo Cerillo quanto dell'edificio ricostruito dal Comune non venne modificato[31] ma fece anche realizzare a Salvatore Cepparulo un *Modello in rilievo delle mura di prospetto e parte dei laterali del palazzo Como*, esposto nella sala terrena, al centro della sala, affinché fosse immediatamente possibile il confronto tra l'area acquisita ed i locali allestiti per l'esposizione[32]. Filangieri – lo si legge nel catalogo – avrebbe desiderato uno spazio più ampio dei 404 mq. concessi dal Comune ritenendo la superficie «più che insufficiente a ciò

Fig. 4 - Disegno della volta a mosaico.

che accorreva». Egli «aveasi prefisso dare alla magnanima sua idea un più grandioso svolgimento, tanto per la località, che gli occorreva per stabilirvi le sue svariate collezioni, quanto per un'altra galleria che avea in mente, per raccogliervi i più bei capi della pittura del XIX secolo, distinti per regioni e transizioni stilistiche. Però il Municipio non poté ottemperarvi, per non toccare la località contigua, già da lui assegnata al Ritiro dell'Ecce homo»[33]. Purtroppo non c'è alcuna altra traccia di questa interessante ipotesi espositiva né ci è dato sapere se ci fosse già un nucleo di dipinti dell'Ottocento utili all'esposizione o semplicemente la volontà di orientare in tal senso nuovi acquisti o nuove donazioni da parte di artisti e di privati collezionisti.

I lavori – discussi e progettati contemporaneamente alle pratiche di donazione – hanno inizio nel 1884. Un'iscrizione – murata sulla parete sinistra della tromba della scala – volle ricordare ai visitatori quanti uomini, e con quali ruoli, contribuirono alla realizzazione del museo. Al Principe Gaetano Filangieri spettò "il concetto e la direzione" dell'impresa di cui Eduardo de Angelis e Ludovico Romano furono esclusivamente gli "architetti esecutori". Alle opere di muro lavorarono Francesco e Gaetano d'Avino, i "musaici" vennero affidati alla Fabbrica Salviati di Venezia, la Società di costruzioni metalliche Cottrau realizzò il tetto in ferro. Le "vetriere" furono opera di Giuseppe Maringola, i cristalli e le stoffe della casa Solei-Curioni, la stereotomia e la stipetteria di Giuseppe Monteforte, i lavori in marmo di Andrea e Giovanni Russo quelli in ferro di Gennaro Buono e Biagio Calabrese. Michele Converti si occupò della decorazione della soffitta e delle "dipinture", la pavimentazione, invece, venne affidata al Museo Artistico Industriale di Napoli (direzione artistica di Filippo Palizzi, direttore tecnico Giovanni Tesorone). I lavori in piperno furono eseguito dai Fratelli della Rocca, l'ordinamento nelle vetrine da Raffaele Monteforte, Giuseppe ed Eduardo Caropreso si occuparono delle tappezzerie e la ditta Von Arx dei caloriferi. Evidente segno della consapevolezza dell'unicità di un'*intrapresa* e della volontà di conservare la memoria anche delle "arti e industrie" contemporanee mentre avviava gl'*Indici degli artefici* a completamento dei suoi *Documenti*[34], l'elenco e, soprattutto, la documentazione relativa a quanti contribuirono alla realizzazione del museo consentono diverse interessanti annotazioni. La prima riguarda i tempi, che Filangieri volle strettissimi. In solo quattro anni, il Palazzo venne adattato alle esigenze espositive del Principe, dotato dei servizi ritenuti fondamentali, allestito ed aperto al pubblico.

È probabile che sulla velocità della realizzazione abbia inciso l'età del Principe, non più

giovanissimo, ma credo che, al di là del timore di non poter vedere compiuta la sua opera, la motivazione principale vada ricercata nella sinergia con il Museo Artistico Industriale (già funzionante dagli inizi degli anni '80) e nella necessità di offrire alla città il segnale inequivocabile della strettissima complementarietà tra i due istituti che, non caso, vennero inaugurati a pochi giorni di distanza[35].

Il legame con l'altra creatura filangieriana prese forma, com'è noto, nel pavimento della sala Agata realizzato dalle officine ceramiche del Museo Artistico-Industriale[36]. Sul valore simbolico della "mattonata" si è più volte posto l'accento[37], merita tuttavia di essere ricordato, in questa sede, quanto il Principe abbia voluto precisare il fatto che il disegno fosse stato da " lui stesso composto ed eseguito"[38]. Va inoltre sottolineato – ed è un altro dato poco noto – che gli artisti-operai del Museo Industriale, i componenti del gruppo direttivo e le officine finirono con l'essere una presenza costante nei lavori d'intervento su Palazzo Como che acquisisce sempre più – anche negli anni della sua realizzazione – l'aspetto di un vero e proprio laboratorio per il Museo industriale e le sue Scuole-Officine.

Spetta agli allievi dell'istituto, ad esempio, la realizzazione dei cartoni per i mosaici (Fig. 4) delle volte della sala inferiore affidati poi ad Antonio Salviati[39]. Il rapporto di Filangieri con l'imprenditore veneziano è diretto e costante (quasi sempre in altri casi mediano gli architetti Romano e de Angelis), ed appare in linea con quanto è stato scritto su Salviati e sulla novità che egli seppe portare «nella timida e frammentata imprenditoria muranese dell'epoca» e che consistette «principalmente nell'aggiornare i termini del marketing, mettendo al centro non la produzione ma il mercato. Non più, quindi, "prima" produrre e "poi" tentare di vendere, ma "prima" monitorare le esigenze della potenziale clientela e produrre "poi" in funzione di queste». Il monitoraggio, stando ai documenti conservati in archivio e riportati in appendice, risale al 1883. Filangieri è in Francia, ad Aix les bains, e chiede a Salviati (che ha già incontrato ad Aix e con cui esiste già, evidentemente, un cordiale rapporto) ulteriori informazioni sui mosaici a fondo d'oro del Casino Grand Cercle ai quali lo stesso Salviati aveva in parte lavorato[40]. Evidentemente Filangieri sta già pensando al decoro delle volte della Sala inferiore del suo istituto sebbene nella lettera – datata 3 agosto 1883 – non si faccia alcun riferimento al Museo. Il fondo d'oro "bizantino" con la sua smagliante vivacità di toni, probabilmente, è la risposta più giusta alle necessità di un restauro in "stile" e alla scarsa luminosità della sala d'ingresso al museo.

L'incarico – per il cui ottenimento Salviati invia già nel mese di ottobre del 1883 disegni e campioni – si precisa nel mese di novembre dello stesso anno e prevede, per il mosaico, «che deve essere eseguito con materiali ed oro di qualità eccellente; e con quella perfezione di mano d'opera che il Salviati ha mostrato nei migliori lavori da lui fatti fino ad ora in Italia e all'estero» e per le "invetriate" che siano «composte di vetri ad uso antico, così detti rulli o a fondi di bottiglia». «Ciascuna invetriata poi avrà nello scompartimento inferiore due stemmi, l'uno con l'arma della famiglia Filangieri, l'altro con l'emblema di ciascuno dei sette sedili di Napoli»[41]. Sia per il primo che per il secondo incarico sono a cura di Filangieri i disegni ed i cartoni, ai quali Salviati dovrà strettamente attenersi. I cartoni verranno poi

realizzati, come si diceva prima, dal Museo Artistico Industriale su indicazione del Filangieri che – per quel che riguarda il mosaico – volle prestare particolare attenzione alla simmetria ed all'equilibrio della composizione affinché, nel rapporto tra fondo, forme e colori, non si perdesse in alcun modo la leggibilità delle parti: «già comprenderete bene – scrive a Salviati – vedendo il cartone, che tutto il fondo, cioè tutta la parte dipinta in giallo deve essere a musaico d'oro. Ma io vi raccomando principalmente a riprodurre con grande esattezza le volute con le loro foglie, perché qualunque alterazione nel disegno e nel colore delle medesime mi farebbe perdere il carattere della decorazione. E vi raccomando anche la riproduzione delle cartelle in cui sono scritti i nomi della famiglia Filangieri, perché l'accordo di queste cartelle per forma e colore mi ha fatto penare più di ogni altra cosa. Bisogna stare attenti non solo al chiaroscuro di dette cartelle che mi dieno un conveniente rilievo, ed una curva giusta ma anche al loro tono di bianco da usare, il quale deve essere tale che non faccia molto distacco e non strida sul fondo, che dovendo esser di oro io non ho potuto vedere in effetto»[42]. Di estremo interesse la lettera di risposta di Salviati che chiarisce non solo la costante attenzione ai dettami del Principe ma anche la consapevolezza degli obiettivi di "restauro in stile" che Filangieri intendeva raggiungere. «Ed a proposito della parte ornamentale – si legge – ho osservato che i fiori terminali degli ornamenti presentano essenzialmente quattro tinte diverse e cioè bleu, acqua marina, rosa e giallo; però ciascuna di queste tinte, presa singolarmente presenta or qua or là delle leggerissime differenze. Simili differenze sono dovute, lo comprendo perfettamente, alla difficoltà di ottenere col pennello due tinte matematicamente eguali e perciò credo bene di non farne calcolo; tanto più che differenze così lievi sparverebbero non dico già alla distanza alla quale il mosaico va collocato, ma ad una minore; ed inoltre la ripetizione precisa delle tinte in ornamenti che si ripetono è voluta dallo stile bizantino»[43].

Torneremo in seguito su queste riflessioni che aprono al problema dell'approccio filologico all'antico ed alla "veste"più corretta da dare al palazzo. In questa sede, seguendo le tracce dei documenti d'archivio, sarà forse opportuna qualche ulteriore riflessione su quanti collaborarono alla realizzazione del museo facendo dell'istituto filangieriano anche un progredito cantiere di museografia e museotecnica.

Volendo assicurare agli oggetti della Sala superiore (la Sala Agata) la massima leggibilità grazie ad una luce "aperta e diffusa" senza ridurre ulteriormente lo spazio espositivo a sua disposizione, Filangieri fece chiudere la grande sala superiore con una tettoia in ferro e vetro[44]. Più volte studiata da quanti non hanno potuto fare a meno di sottolineare l'entusiastica adesione di Filangieri alle tecniche di copertura allora più avanzate, la tettoia venne "rivestita di panni antichi" grazie al pittore Michele Converti cui venne affidato il compito di «dipingere ad olio ad imitazione di legno noce terminato con vernice inglese, l'intera soffitta di legname coi mensoloni» e di «ricacciare previo spolverio sia su i cassettoni che alle corde principali tutti gli ornati ad oro di Germania» ed infine «tingersi ad olio, ed a norma del disegno tutti i blasoni avanti alle mensole di tenuta alle corde principali»[45]. Entra a far parte della modernità – sempre intelligentemente celata – e della volontà di creare

un ambiente "confortevole" anche l'impianto di climatizzazione del Palazzo. Affidato a Von Arx – che diede vita ad un sofisticato progetto di riscaldamento delle sale particolarmente attento all'eliminazione del fumo ed all'omogeneità del calore – "il calorifero" o meglio, le sue uscite nelle sale espositive furono attentamente coperte ricorrendo – nella sala Agata – oltre che a grate appositamente create – anche alla realizzazione di un "camino monumentale" per il quale venne appositamente acquistata "una griglia antica di ferro"[46] ed altri "arnesi".

Un'ultima considerazione, prima di passare ad un'analisi dei modelli sottesi alle scelte fatte da Filangieri, sulla comunicazione scritta del museo. Nei faldoni dell'archivio relativi all'allestimento delle sale restano alcune "noticine" relative alle "lettere dipinte" che consentono di valutare quali informazioni il Principe ritenesse utile dare ai visitatori del museo. Fermo restando l'uso del catalogo che, come si è detto nel precedente capitolo, viene pensato come il principale strumento di comunicazione del contenuto delle sale che vengono descritte progressivamente immaginando – e quindi accompagnando – il percorso del visitatore, Filangieri si preoccupò di completare l'informazione facendo realizzare placchette in legno quasi sempre attaccate alle cornici (per i dipinti) o inserite nelle vetrine. Le didascalie dei dipinti (lettere nere su fondi dorati o dorate su fondi neri), sono estremamente sintetiche: indicano l'autore (cognome e nome oppure *scuola di*) e i suoi estremi cronologici. Non viene data alcuna indicazione sul titolo del dipinto né sulla materia e/o sulla tecnica. Non compaiono, nei documenti a nostra disposizione, indicazioni sulle didascalie per le armi mentre sono sempre indicate le fabbriche delle maioliche e delle porcellane. Per le ceramiche, nella didascalia, si precisa oltre al nome della fabbrica e del suo fondatore (valga per tutti un solo esempio:"Fabbrica di Sévres fondata nel 1760 da Luigi XV") anche qualche dettaglio tecnico (ad es. "pasta tenera"). Il museo, luogo di conservazione, è – comprensibilmente – anche luogo di divieti. Nel museo "È vietato fumare" e "si depositano bastoni ed ombrelli". Non è prevista alcuna forma di pagamento ma un cartello su di un cassetto in legno – forse sistemato all'ingresso – recita: "il cortese visitatore lasci un obolo per la facciata del Duomo"[47].

II.3 *I modelli di riferimento: la lezione di Viollet Le Duc, gli esempi napoletani*

Avviata nei primi anni 70 dell'Ottocento, la facciata del Duomo rappresenta una delle più interessanti e complesse vicende di restauro della Napoli postunitaria. Al dibattito che accompagnò la discussione e la valutazione dei progetti, prese parte – dal 1881 e in qualità di componente della sottocommissione per il disegno – anche Gaetano Filangieri. Oltre ad offrire concrete soluzioni pratiche[48], egli dovette – grazie a questa nuova esperienza – ulteriormente precisare le proprie idee circa le modalità d'intervento su di un antico monumento, confrontarsi con il metodo di Errico Alvino, suo antico maestro, e trarre spunti significativi per l'intervento su Palazzo Como che, negli stessi anni, stava diventando il Museo Filangieri.

Il Principe, in quanto componente della commissione municipale per i monumenti, aveva già dato un contributo significativo alla sua conservazione parziale. La realizzazione del museo deve ora portare ad una riflessione più ampia sul significato stesso dell'azione conservativa, sul rapporto tra conservazione e restauro e tra forme architettoniche nuove (che devono nascere in armonia con il passato) e tecniche costruttive moderne, capaci di impiegare i materiali forniti dall'industria. Per organizzare ed esporre una raccolta ricca ed eterogenea non andava solo ricostruito lo spazio. Occorreva provvedere "a questo essenziale bisogno estetico di quelle bugne annerite dal tempo e di quelle targhe di pietra", e se non poteva rimettere "nella casa i contemporanei di Ladislao", doveva riportarla "alle più belle memorie antiche, degli immortali ricordi dell'arte e del valore"[49]. L'operazione filangieriana, ed è questo un aspetto del nostro museo spesso trascurato, non fu pertanto semplicemente una giustapposizione di armi, dipinti, sculture ed altri oggetti in un parallelepipedo ricostruito ma fu una vera e propria operazione di restauro che guarda a modelli precisi, anche questa volta, dichiaratamente francesi.

Per l'adeguamento di Palazzo Como a sede del Museo Filangieri, il Principe s'ispira alla teoria del restauro in stile di Viollet Le Duc recuperando, oltre al metodo, i modelli per la composizione del suo museo dai dieci volumi del *Dictionnaire raisonné de l'architecture français*[50]. Restaurare un edificio, secondo le indicazioni di Le Duc, non vuol dire "conservarlo, ripararlo o rifarlo", ma "ristabilirlo in uno stato completo che può non essere mai esistito in un dato tempo"[51]. L'intervento di Filangieri nel Palazzo Como è orientato esattamente in questo modo.

Fig. 5 - G. Filangieri, Libro di appunti, disegni, disposizione delle vetrine del Museo Filangieri.

Eugène Emmanuel Viollet Le Duc non era un modello nuovo per Napoli. Molte delle sue teorie, però, "venivano assunte a base delle personali esperienze"[52] dei vari architetti che a lui s'ispirarono e che non sempre possedettero la giusta "coscienza storico-critica" per comprendere il senso stesso dell'insegnamento del maestro francese. Esula dagli obiettivi del presente volume una sia pur veloce ripresa del dibattito che da anni vede impegnati storici del restauro architettonico sul rapporto tra Napoli e Viollet Le Duc[53]. Sono noti i rapporti dell'architetto francese con due grandi esponenti della conservazione napoletana – Giuseppe Fio-

relli e Michele Ruggiero – ed altrettanto conosciuta e discussa è l'interpretazione che Errico Alvino diede dei dettami del restauro stilistico in vari suoi interventi conservativi che, in modi diversi, coinvolsero anche Filangieri[54]. È difficile e, per quel che mi riguarda anche scarsamente significativo, comprendere quanto dell'interesse del nostro per Le Duc derivi dall'amicizia con Alvino o dalla sua lunga permanenza a Parigi negli anni in cui l'architetto francese raggiungeva la massima popolarità. Quel che conta è, ancora una volta, precisare la qualità e l'aggiornamento dell'intervento filangieriano, l'intelligenza e l'ampiezza del suo disegno che rende l'istituto museale da lui fondato un unicum preziosissimo. Ottenuto "il paravento" rinascimentale, Filangieri deve trovare una nuova forma adatta all'inedita funzione espositiva. Ludovic Vitet[55], nel 1831, aveva scritto a proposito delle rovine del Castello di Coucy, «mi propongo di tentare il restauro. In verità, è un restauro per il quale non saranno necessarie pietre né cementi, ma solamente qualche foglio di carta. Ricostruire, o piuttosto restituire, nel suo insieme e nei suoi minimi particolari una fortezza del medioevo, riprodurre la sua decorazione interna e il suo arredamento, in una parola renderle la sua forma, il suo colore, e, se oso dirlo, la sua vita primitiva [...] Credo che nell'ambito del medioevo potrebbe condurre a risultati ancora più utili; poiché le indicazioni avendo per base fatti più recenti e monumenti più integri, quello che spesso non è altro che congettura per l'antichità, diventerebbe una quasi certezza quando si tratterebbe di medioevo e, per esempio, il restauro di cui parlo messo a confronto con il castello come è oggi, non incontrerebbe, oso crederlo, che ben pochi increduli»[56]. A queste parole si riallaccerà in seguito Le Duc precisando che «questo programma, tracciato in modo così vivo dall'illustre critico trentaquattro anni fa, lo vediamo realizzato oggi, non sulla carta, ma in pietra, in legno e in ferro per un castello non meno interessante, quello di Pierrefonds»[57]. Al castello Le Duc lavora a partire dal 1858, e nel 1866, ha già completato la grande sala che sarebbe stata pronta per riceve la collezione d'armi di Napoleone III. La sua *Description du chateau de Pierrefonds*, pubblicata nel 1865 a Parigi è, con l'*Histoire du la maison* e le più importanti opere di Ludovic Vitet, tra i libri di Gaetano Filangieri. Non escludo che sull'interesse filangieriano verso l'architetto francese abbia potuto pesare l'influsso di Errico Alvino e dell'ambiente napoletano (in particolare penso alla Cappella Nunziante, alla già citata facciata del Duomo di Napoli ed i contemporanei lavori del Duomo di Amalfi[58]) ma resta indubbia la diretta conoscenza delle sue opere (e forse dello stesso architetto) e la piena condivisione di un metodo che implica, tra l'altro, la conoscenza accurata del monumento ottenuta mediante un insieme di operazioni che partono dallo «scrupoloso rilievo della preesistenza allo studio dei documenti, come premessa indispensabile all'intervento»[59].

«Il nostro tempo – scriveva Le Duc – possiede una qualità che le è particolare e di cui non si saprebbe disconoscere il valore. Essa ha saputo, dallo studio attento del passato [...] afferrarne lo spirito, la ragione d'essere e le forme dedotte dalle condizioni fatte agli artisti di quei tempi antichi»[60]. È in quest'ottica, secondo me, che va interpretata anche l'organizzazione del catalogo del Museo che sostituisce all'introduzione sulle origini della raccolta le dettagliate *Memorie storiche su Palazzo Como* (con ampia appendice documentaria) cui fa

Fig. 6 - G. Filangieri, Particolare del *Libro di appunti*.

seguito la *Descrizione artistica delle antiche facciate del Palazzo Como e delle opere fattevi da Gaetano Filangieri*, «descrizione succinta di tutte le parti antiche e moderne e delle modalità decorative delle parti»[60]. Edoardo Cerillo, l'architetto-segretario di Filangieri, incaricato della *Descrizione*, in molte parti del testo stabilisce confronti, trova analogie, precisa affinità. Non è mai detto chiaramente, né viene citato in alcun passo Le Duc, ma l'impostazione generale del saggio sembra rispondere alla necessità "di penetrare lo stile del monumento" fondamentale soprattutto quando «si tratta di fare a nuovo delle parti di monumenti di cui non resta alcuna traccia, sia per necessità di costruzione sia per completare un'opera mutilata»[62]. Filangieri non persegue la semplice severità che molti musei – soprattutto in Italia – avevano scelto per un'esposizione scientifica delle raccolte. In Palazzo Como – la nuova "casa" delle idee della famiglia Filangieri – c'è la possibilità di restituire anche il senso dell'antichità e della nobiltà della schiatta. Il suo ritorno ad uno "stato di completezza che non è mai esistito" è dunque determinante per accogliere e caricare di nuovi significati e nuove valenze le tracce di un passato fino ad allora sparso nelle diverse residenze familiari.

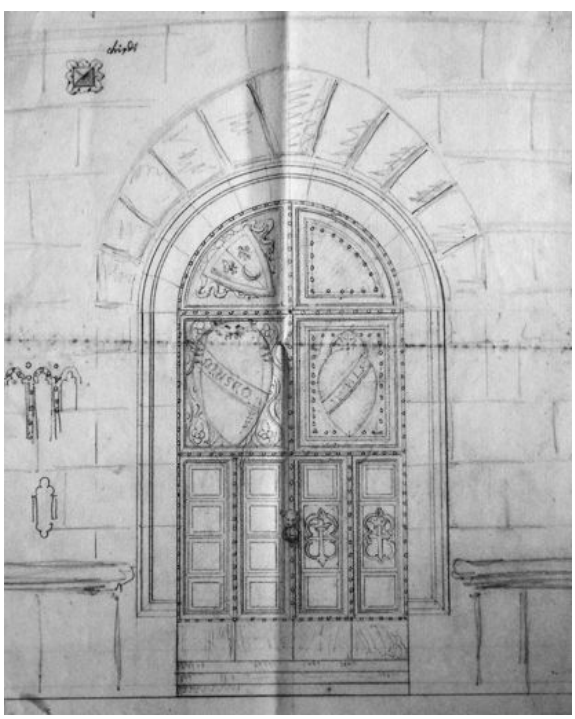


Fig. 7 - Disegno del portone d'ingresso al Museo Filangieri, 1888 ca.

Le Duc, lo si diceva prima, precisava che gli edifici vanno restaurati – nella forma e nella struttura – nello stile che è loro proprio ma che, quando le tracce dello stato antico sono perdute, è più saggio copiare i motivi analoghi di un edificio della stessa epoca e della stessa provincia. La provincia napo-

letana non consente molto a Filangieri. I pochi edifici rinascimentali ancora esistenti avevano subito trasformazioni tali da non poter essere presi a modello. Guarda quindi alla Toscana – Palazzo Podestà, Palazzo Medici e Palazzo Spini – per alcuni possibili dettagli ma la maggior parte degli spunti proviene dal grande repertorio di esempi che l'architetto francese aveva messo a disposizione.

Il *Libro di appunti e disegni*[63], integralmente riportato in appendice, consente di provare quanto la lezione e l'opera più nota dell'architetto francese sia stata fondamentale – oltre che per l'approccio generale al restauro – anche per molti dei dettagli del palazzo e del museo. Al di là delle preziose immagini del microallestimento delle vetrine, il quaderno, seguendo un rigoroso ordine alfabetico, per ciascun elemento del museo fornisce indicazioni e spunti che vanno dalle misure ai materiali e, al fine di fornire un chiaro modello di riferimento (fig. 7), segnala numeri di volume, di pagina e d'immagine del *Dictionnaire* che devono guidare architetti e artigiani.

Alla voce *Balaustra*, ad esempio, si precisa che «il Gattone deve sporgere metro 1,25. Il Gattone deve essere a 4,20 dal mattonato cioè la fascia di sopra. Il Tavolato di calpestio

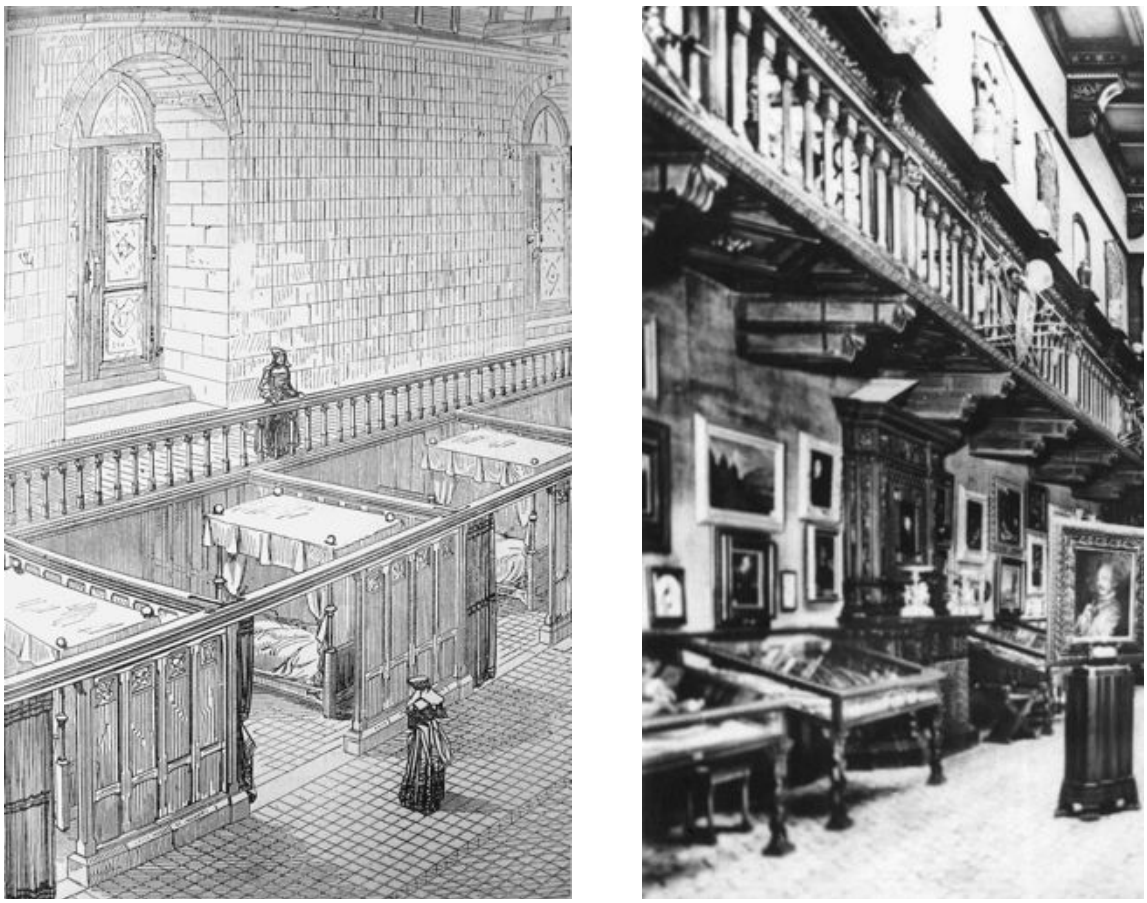


Fig. 8 - E.E. Viollet Le Duc, Dictionnaire raisonné, vol. I (a sinistra); Museo Filangieri, particolare della sala Agata (a destra).

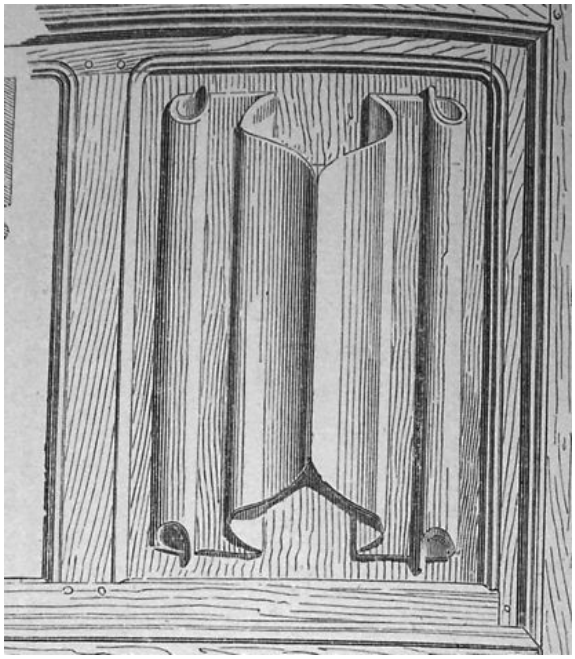
della balaustra […] da 5 a 6 centimetri, il cornicione che segue la linea esterna della balaustra dovrà essere di 12 centimetri e sarà posto a metri 4,10 da terra per modo che il dappiù del cornicione verso sopra del tavolato di calpestio. L'altezza della ringhiera in legno della balaustra da sopra il cornicione deve essere da 80 ad 85 centimetri per modo che dal tavolato di calpestio sporgono in tutto centimetri 90 – incluso la fascia superiore della balaustra. Nel vano d'ingresso alla Biblioteca vi saranno n. 5 scalini ciascuno di altezza centimetri 18, il 1° resterà impiantato nella balaustra. La larghezza di questo vano si è stabilita di m. 1,80. Altezza del piano della balaustra m. 4,10 e dal pavimento della biblioteca 3,20.

> Balaustra – Viollet – le duc Vol.e 6° = pagine 10.11.18.113.226.350.353 [(46.47.221)vol. 3°][Vol. 6° 190-335]»[64].

Appunti simili a questo sono numerosissimi e riguardano la banderuola (Viollet- le- Duc Vol. 6 pag. 30) come il battiporta (Viollet le duc Vol. 6 pag. 83-84-85 fotog.n. 16), gli studi per la balaustra della scala come il cancello (fig. 9), le finestre, il fregio e via discorrendo.

A volte il modello del *Dictionnaire* è il punto di partenza per un'elaborazione originale

Fig. 9 - E.E. Viollet Le Duc, *Dictionnaire* (a sinistra); Museo Filangieri, particolare del cancello (a destra).



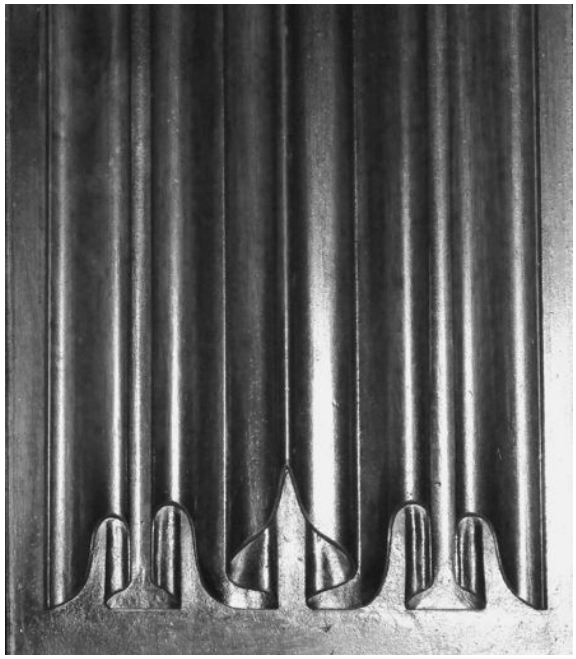


Fig. 10 - E.E. Viollet Le Duc, *Dictionnaire* (a sinistra); Museo Filangieri, particolare della porta d'ingresso della Sala Agata (a destra).

di un dettaglio, altre volte, invece, si tratta di vere e proprie riprese come – per evidenziarne uno dei tanti – il «robusto cancello di ferro battuto a ritti verticali cuspidali a pianta di picca, cui sono addossate delle accartocciature in lastrette di ferro e delle piccole barre orizzontali cuneiformi; opera di ferro battuti nel gusto delle similari del XV secolo eseguita dal fabbro-ferraio Gennaro Buono di Napoli[65] su modelli e disegni di mano del Fondatore di questo Museo Signor Principe di Satriano».

Riscontri precisi s'individuano nelle maniglie delle finestre, nei chiodi, nei battenti (figg. 8-10), nel sedile sottostante la finestra nella tromba della scala elicoidale «aggiustamento questo usato nel XIV secolo e nel XV secolo nei vani similari de' castelli medievali»[66].

Dalle pagine del *Dictionnaire,* Filangieri prende spunti per la scala, per la soffitta, le

Fig. 11 - Museo Filangieri, 1920 ca., particolare del vestibolo.

bandiere e gli stendardi del vestibolo (fig. 11). Quest'angolo del museo, sul quale solo dopo la sua morte venne inserito il busto del fondatore, è una stupefacente ricostruzione d'ambiente ma anche un esempio di quanto il Palazzo finisca con l'essere un vero e proprio "organismo di citazioni":

> «decorato nelle pareti da stemmi, torcieri, pennoni, rastrelliere d'armi e panoplie, con soffittato lacunare sorretto da otto corde, con ai capi da ciascun lato altrettanti mensoloni a punta rostrata nel cui fronte sono stemmi di alcune famiglie nobili che imparentarono con casa Filangieri. Le quali corde, messe a rivestimento di legno-noce e tutte a canti smussati, hanno per ciascun lato longitudinale delle liste imitanti un lavoro di commesso policromo, il qual disegno si ripete del pari su per l'abaco delle mensole, e nella parte inferiore delle stesse»[67].

La vivace sequenza di stemmi si ripete anche nei cassettoni del soffitto della sala Agata. Al riguardo, è noto che Le Duc fu un acceso sostenitore dell'architettura in ferro ma è interessante ricordare quanto precisò sul rapporto tra costruzione e nuovi materiali che si adegua perfettamente alla scelta del nostro per la copertura del salone principale del museo: «le costruzioni non risultano affatto concepite in funzione dei nuovi materiali impiegati ma anzi sono questi che vengono modellati su richiesta»[68]. Ai grandi interventi di Le Duc, al vivace cromatismo che caratterizzava molti dei suoi interni, rimandano anche i colori originari della Sala Agata che si "adagiava" sul pavimento in maiolica bianca con decori blu, gialli e verdi. Una successione di colori che veniva ripresa sulle pareti: il "verde lionato"per la tappezzeria in seta che rivestiva le pareti ed una fascia terminale ad "affresco" di "color celeste" fatto venire "appositamente" da Parigi.

L'intervento su Palazzo Como, il «diamante… tolto al fango e reso alla luce»[69], aveva richiesto particolari capacità creative. Occorreva restituire valore al monumento trasformandolo in un'"opera d'arte totale" in cui l'antico si legasse intimamente al moderno. Serviva trovare un accordo tra l'esigenza di "conservare" all'edificio i suoi caratteri storici e quella di assicurare alle opere d'arte le migliori condizioni ambientali e di presentazione. Il restauro, la museologia e la museografia sono tre aspetti di un unico problema. È da questo intreccio che doveva venir fuori un nuovo racconto, un itinerario di sapere ed emozioni, un'"architettura parlante" – ossia un museo – con le sue forme, i suoi oggetti e il suo percorso.

II.4 *L'allestimento del Museo nel 1888*

«Un lavoro grandioso è stato quello del Palazzo Como, un duplice lavoro che consisteva nel ridurre a Museo il poco spazio che quell'edifizio concedeva, e nel dare assetto agli oggetti e farne un catalogo che riuscisse utile per notizie e dati storici a quelli che si proponevano di studiare seriamente la collezione; un lavoro che è pienamente riuscito e forma la gloria di chi seppe idearlo e condurlo a termine»[70]. Il giudizio è di Emma Perodi, una "nobil signora" che, nel 1890, pubblicò nel «Fanfulla della Domenica» due articoli sul Museo Filangieri. Ritenutili «ammirevolissimi per chiara ed esatta notizia del Museo»[71],

Filangieri volle riunirli in un opuscolo da dare in dono ai visitatori. Useremo spesso questa "guida rapida" – approvata dal fondatore – per riuscire a comprendere le logiche dell'assetto degli oggetti e scoprire se e in che modo, attraverso la giustapposizione delle opere, Filangieri riuscì a rendere leggibile e godibile il suo complesso progetto culturale.

«Il Museo – scrive la Perodi – non consta altro che del pianterreno e del primo piano, e il cancello di ferro e il portone munito di grosse bullette di ferro con teste a rosoni, sono in perfetta armonia con l'edifizio e hanno un carattere insieme severo e signorile, che è conservato stupendamente dalla costruzione della sala e dalla disposizione degli oggetti che ne formano l'ornamento». La sala è quella inferiore (fig. 12) e ad essa si accede direttamente entrando nel museo. È divisa in tre grandi ambienti coperti da volte a vela ed è riservata all'esposizione delle sculture e di un primo nucleo di armi. Nella bozza di donazione più volte citata, Filangieri aveva molto ben sottolineato i condizionamenti imposti dalle caratteristiche dell'area a sua disposizione: piccola e con poche fonti di luce naturale. Nel vano, soprattutto per quest'ultima ragione, non avrebbero potuto trovar posto oggetti di un «certo interesse cui occorra una luce aperta e diffusa»[72]. Il risultato finale, tuttavia, porta a risultati insperati (fig. 13). «Le volte della sala in mosaico a fondo d'oro – scrive Emma Perodi – mitigano con quella ricchezza di colore le tinte scure della pietra, dei mobili severi, delle armi antiche» e, soprat-

Fig. 12 - Museo Filangieri, particolare della Sala Filangieri, 1920 ca.

Fig. 13 - Museo Filangieri, particolare della Sala Inferiore.

tutto, creano emozionanti riverberi: «pare che la luce di un tramonto romano piova lenta e solenne su tutti gli oggetti di un'epoca ormai passata, e voglia, per un momento almeno, vivificarli col raggio mite che soltanto essi possono tollerare»[73] (fig. 14).

Gli ostacoli dello spazio, lo vedremo anche in seguito, diventeranno molto spesso opportunità creative. Pur tuttavia occorrerà tener sempre presente che, nel costruire il percorso espositivo, Filangieri partirà dalle esigenze pratiche e dalla necessità di accordare le proprie idee ai vincoli, alle dimensioni ed alla successione difficilmente modificabile degli ambienti.

Lo spazio inferiore viene pensato come una sala d'armi[74]: una successione di stendardi, picche, moschetti, pugnali e armature che accoglie e accompagna il visitatore alla nicchia dedicata al Generale Carlo Filangieri. Le armi "napoletane[…], spagnole da taglio, e poi francesi, svizzere, tedesche, africane […] formano come un immenso trofeo di guerra attorno al monumento"[75]. La memoria personale, affettiva, entra a far parte del racconto storico e si avvia a diventare memoria collettiva.

Come in grandi didascalie, le gesta del padre vengono infatti sintetizzate nelle lapidi che fanno da sfondo al busto di Tito Angelini. Le armi del Reame delle Due Sicilie – poste a destra del busto – attestano gli esiti dell'impegno del Direttore dei Corpi Facoltativi[76]. La

Fig. 14 - La sala inferiore del Museo Filangieri in una foto del 1920 ca.

visibile qualità raggiunta dall'armeria napoletana, anche grazie alle riforme filangieriane, regge bene il confronto con le armi da fuoco "forestiere" sistemate nella vetrina a sinistra.

Il racconto familiare procede con i ritratti degli avi e, soprattutto, nei motivi vegetali delle volte, rami di un grande albero genealogico.

La divisione della sala in campate, resa possibile dalle grandi volte a vela, non è, però, in alcun modo struttura di chiarificazione ed articolazione descrittiva del materiale. Se si escludono alcune simmetrie (si veda la sistemazione a destra e a sinistra della porta d'ingresso dei frammenti provenienti dagli scavi effettuati a Palazzo Como), l'esposizione dei materiali al di fuori delle vetrine non sembra rispondere ad alcun criterio preciso. Il macroallestimento appare infatti decisamente orientato ad un'evocativa ricostruzione d'ambiente, una sorta di "sala tematica", in cui giocano un ruolo chiave i trofei d'armi, i bassorilievi, le sculture ed i frammenti di scavo. Gli oggetti sono posti negli spazi disponibili del grande vano senza alcuna particolare attenzione a successioni cronologiche o tipologiche. Sembra che Filangieri si sia sforzato, sostanzialmente, di trovare un accordo tra i caratteri storici dell'edificio e la necessità di assicurare alle opere buone condizioni ambientali e di presentazione. Va sottolineata, tuttavia, la posizione del già citato "*Modello in rilievo delle mura di*

prospetto e parte dei laterali del palazzo Como" posto a destra, quasi di fronte all'ingresso, a chiarire, immediatamente, lo stato dei luoghi prima dell'intervento filangieriano ed a fornire, molto probabilmente, anche uno strumento di lettura dei restauri effettuati.

Il microallestimento – realizzato in rastrelliere, armadi e vetrine –appare invece maggiormente rispondente alle finalità didattiche dell'istituzione. Senza rinunciare affatto ad un'armonica disposizione degli oggetti nelle vetrine (si vedano i disegni pubblicati di seguito),

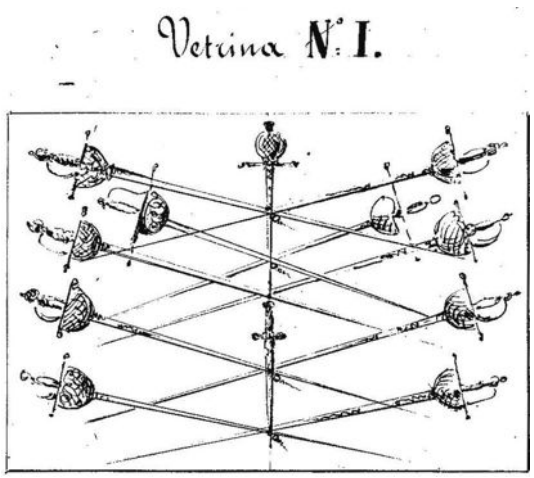


Fig. 15 - G. Filangieri, *Libro di appunti*.

Filangieri segue un criterio espositivo basato su insiemi coerenti per tipologie, fabbriche ed epoche e che parte da un'iniziale distinzione tra oggetti d'arte orientali e occidentali.

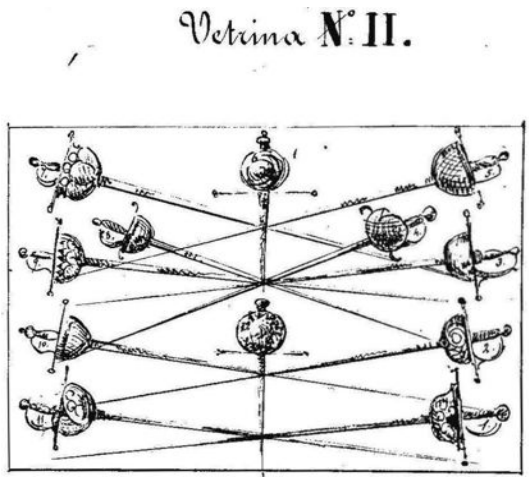


Fig. 16 - G. Filangieri, *Libro di appunti*.

«Après avoir séparé les monuments européens des productions artistiques qui appartiennent à l'Orient, il nous restait à choisir entre plusieurs modes de classification applicables à chacune de ces deux grandes divisions. D'une part, l'ordre chronologique a le grand

inconvénient de mêler les productions de tous les arts, de toutes les industries, et de rapprocher des objets hétérogènes; de l'autre, l'ordre par nature de matière ne présente réellement qu'un intérêt secondaire. Nous avons donc pensé qu'il était préférable de réunir ensemble toutes les productions du même art ou de la même industrie […]. Cette classification une fois établie, nous avons eu égard, lorsque cela était nécessaire, à la nature de la matière pour faire des sous-divisions; enfin les objects qui composent chaque division ou sous-division ont été classés chronologiquement[77]».

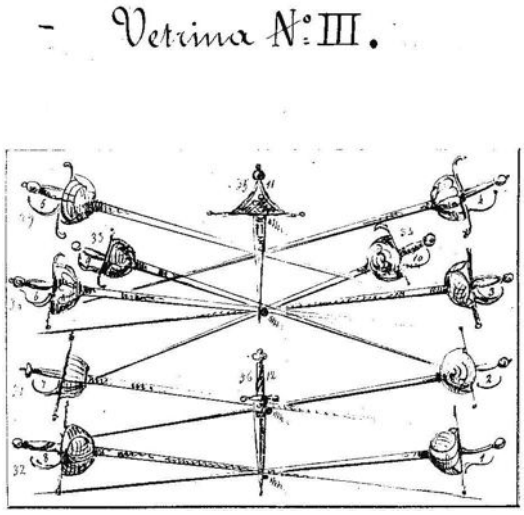


Fig. 17 - G. Filangieri, *Libro di appunti*.

La citazione è tratta dal catalogo Debruge-Duménil che reca, sul margine destro, un'osservazione di Filangieri: «ecco il metodo di classificazione il più logico per un Museo Ind. Art.° e questo dovrebbe essere quello da seguirsi pel Museo di Napoli annesso alla 2° Sezione dell'Istituto di belle Arti per lo studio delle arti decorative»[78].

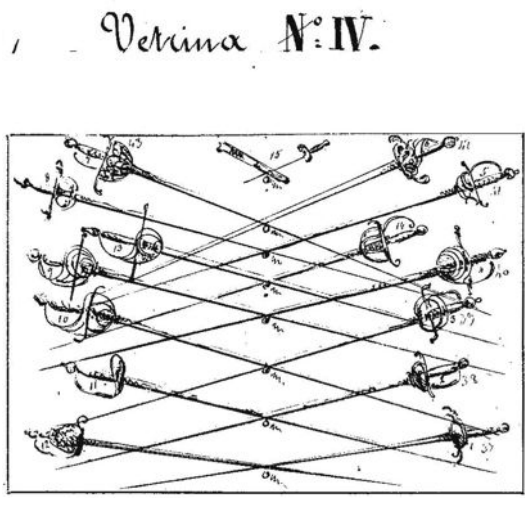


Fig. 18 - G. Filangieri, *Libro di appunti*.

Fig. 19 - Museo Filangieri, particolare della rastrelliera con armi orientali.

Nel museo di via Duomo, istituto di più ampio respiro ma indissolubilmente legato all'ottica ed agli obiettivi del contemporaneo Museo Artistico Industriale e delle Scuole Officine, questa logica di classificazione viene utilizzata nelle vetrine, negli armadi e nelle rastrelliere dove – pur non mancando talvolta il falso o la vistosa integrazione – si privilegia il manifestarsi del passato e delle sue tecniche nella testimonianza materiale dell'oggetto e, pertanto, la possibilità del controllo e dello studio del documento.

Se si escludono i due armadi che affiancano il busto del padre, le pareti della sala inferiori sono prevalentemente dedicate all'esposizione di materiali che, per grandi linee, vanno considerati "orientali" o comunque extraeuropei. In successione, partendo da destra, (da sempre tendenza naturale di chi entra in una sala espositiva), prendono posto sulle pareti: "armi asiatiche"; "armi diverse"; "armi ed istrumenti musicali dell'Affrica equatoriale, del Zululand, del Congo, del Sudan, ecc."; ventagli, collari, tamburi, balestre ed altri materiali di simile provenienza, "armi da fuoco orientali", "armi ed oggetti diversi orientali", "arredi ed armi orientali diverse", "armi asiatiche" ed armi da fuoco diverse. Alcune di queste armi sono esposte in rastrelliere le cui forme e colori confermano l'attenzione che si ebbe anche per gli elementi particolari dell'arredo (fig. 19). I supporti espositivi, infatti, si adeguano "allo stile": quelli per le armi dell'Indocina, «addossate alle colmature degl'interpilastri della parete orientale sono state eseguite, per la struttura in legno, per cura del maestro legnaiolo Giuseppe Monteforte, e per la pittura decorativa in istile cinese, con felice imitazione di lacche dal pittore Michele Converti su disegni del Principe di Satriano»[79]. Nella sala, vale la pena ricordarlo, è supporto in stile anche l'affusto della colubrina aragonese a retrocarica realizzato «prendendo a modello uno degli affusti delle artiglierie segnate ne' rilievi di Guglielmo Monaco nella porta in bronzo di Castelnuovo» e la vasca della fontana con il gruppo dell'Ercole e il dragone simboleggiante «la vigilanza, la perspicacia, la custodia fedele ed il dominio, attributi costanti de' personaggi»[80] di casa Filangieri.

Alla sala terrena segue la scala elicoidale che «si svolge in una linea dolcissima fino al primo piano»[81]. Tra i luoghi del museo la scala è, ancora oggi, quello in cui – più d'ogni

altro luogo del Palazzo – Filangieri riesce a ricostruire "lo spirito dell'epoca". Le pareti sono armonicamente rivestite di stemmi, torcieri, mascheroni che s'alternano a rastrelliere angolari in cui si espongono armi in asta databili tra il XVI ed il XVII secolo. Ben si comprendono, quindi, le parole di Emma Perodi: «Quelle armi e quegli stemmi posati sulla pietra delle pareti, danno a questa scala l'aspetto di qualcosa di guerresco. Pare che ad ogni istante debba sentirsi risuonare su quei gradini il passo posante di un cavaliere, pare che quella scala debba condurci in una sala d'armi di un antico castello»[82]. Invece conduce al vestibolo d'ingresso alla Sala Agata in cui, ancora una volta, Filangieri riesce ad integrare perfettamente i valori decorativi dell'ambiente con le opere esposte. In uno spazio sostanzialmente ridotto il Principe organizza armi, stemmi ed oggetti d'arredo alternando agli originali le copie di prodotti del XV e XVI secolo che, come in Cluny o nel successivo Musée des arts decoratifs, finivano con l'essere integrazioni necessarie per ricreare lo spirito e l'atmosfera del passato. Armi in asta, "di getto e pezzi d'armatura" si alternano ad una ricca collezione di "arnesi da cavallo" "fatta tutta a Napoli" e «bello esempio di quanto fosse in fiore presso di noi alla fine del XV e per tutto il XVI e XVII secolo l'arte de' maestri brigliai e spronai, nonché degli altri arnesi, inerenti al fornimento di un cavallo d'uomo d'arme»[83].

Quel che colpisce è la coralità dello spazio, la cura e la raffinatezza nella scelta dei materiali e dei colori, l'intelligenza delle soluzioni: le finestre con i vetri "a rulli" – ad esempio – garantiscono coerenza stilistica ed ampia luminosità al vano. Inoltre, deformando lo sfondo, impediscono che la città "otto-

Fig. 20 - Museo Filangieri, tromba delle scale, particolare del "sediale".

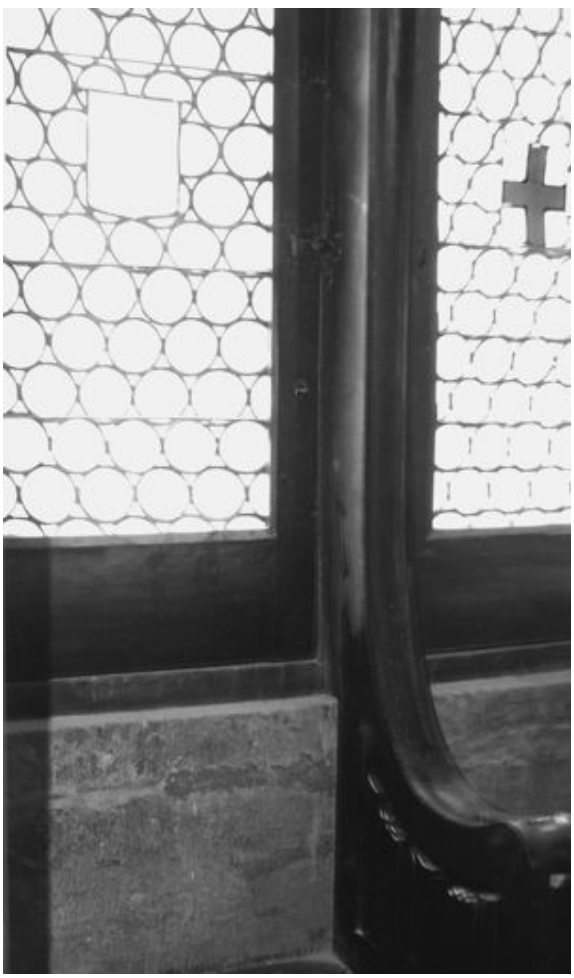


Fig. 21 - Museo Filangieri, particolare della finestra con "sediale".

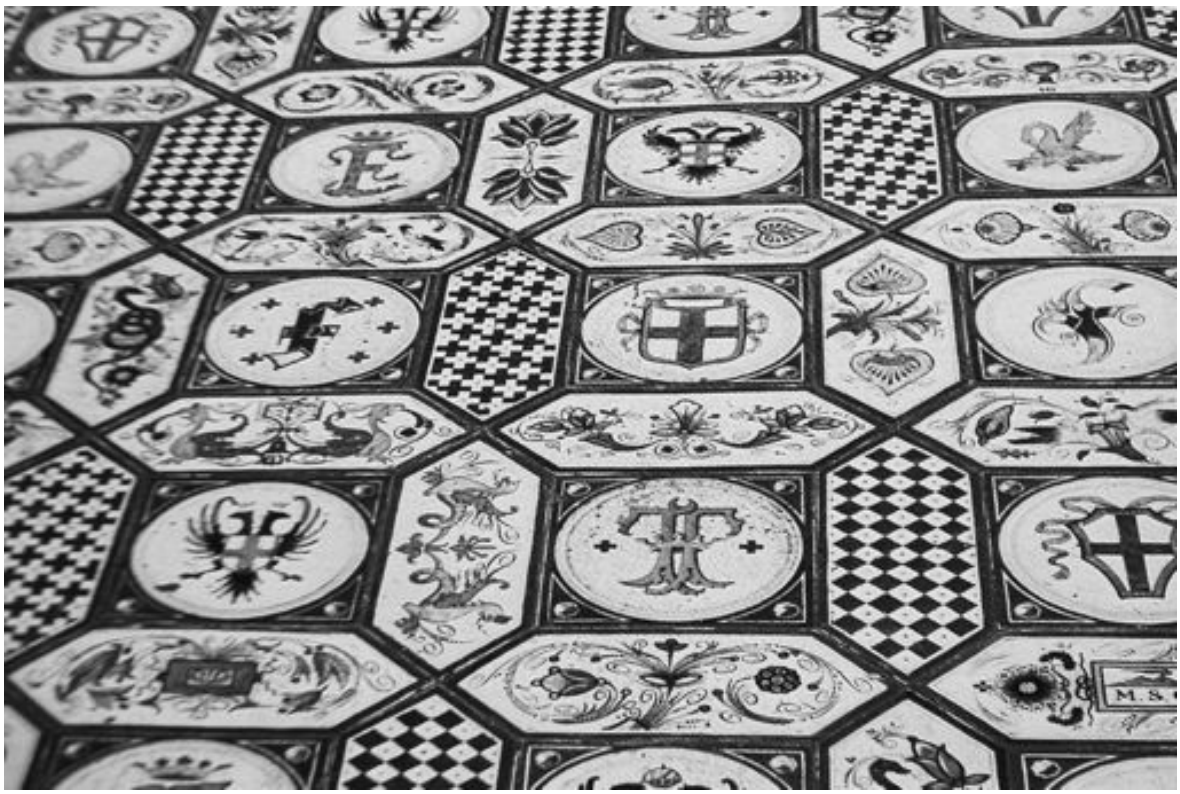


Fig. 22 - Il pavimento della Sala Agata (particolare).

centesca" entri nel campo visivo di chi guarda. In cima alla scala, un "sediale"in legno noce (figg. 20-21) aumenta l'effetto "castello" ma, contemporaneamente, soddisfa le necessità pratiche di quanti richiedono una pausa all'esperienza fisica della visita. Ogni elemento è studiato e disegnato con grande cura: la ringhiera, gli stendardi, i portatorcieri, le placche ed i "quadrelli". È un grande e ricercato affresco storico in cui trovano perfettamente posto i gonfaloni che uniscono le armi di casa Filangieri a quelle della città di Napoli. In seta bicolore gialla e rossa,"con in cuore l'arme porpora ed oro della Città", il secondo gonfalone reca la scritta "Museo Civico" e comunica, con questo accostamento, la dimensione "municipale" dell'azione del Principe da intendersi, ovviamente, come una forma di militanza politica e voglia d'incidere sul destino di un luogo.

Il percorso del Museo doveva aiutare a mantenere alta la tensione emotiva del visitatore attraverso una sequenza di effetti a sorpresa ed abili espedienti progettuali che offrivano varietà di spazi, d'illuminazione e di modalità espositive.

Tra questi, l'ingresso alla Sala Agata. A chi proveniva dal basso, la robusta ringhiera prima ed una pesante quinta in velluto e seta posta all'ingresso del peristilio della sala, precludevano la vista dell'intero salone. Di fatto il visitatore riusciva ad osservare il più importante spazio espositivo del museo solo nel momento in cui ne raggiungeva la soglia

percependone appieno, innanzitutto, l'intensità della luce e la vivacità dei colori. «Appena l'occhio penetra nella grande sala 'Agata Moncada' […] si posa con compiacenza sopra un magnifico mattonato moderno di maiolica (fig. 22), ispirato all'antico ed eseguito dal Museo Artistico Industriale di Napoli, su cui fondo bianco si vede ripetuta la cifra e l'arme dei Filangieri; un ricco e lucentissimo mattonato che prende i riflessi del raso quando la luce che piove dal lucernario lo illumina in pieno. E l'occhio dal pavimento si porta con compiacenza sui mobili antichi, sulle specchiere, sulle vetrine contenenti gli smalti, le armi, i bronzi, i vetri; quei mille oggetti di uso cui l'arte seppe dare un carattere prezioso; si posa sui quadri dei più insigni maestri, e sempre salendo fino al ballatoio con balaustra in legno intagliato, si ferma sulle splendide collezioni di maioliche e porcellane, sui tappeti, sulle stoffe, su tutto ciò che rende questo museo una cosa unica nel suo genere»[84].

La grande sala Agata è lo spazio maggiormente illuminato di un percorso che vede una progressiva intensificazione della quantità di luce. Il piccolo portico al suo ingresso, composto da quattro colonne composite in legno che sostengono una trabeazione architravata, rivela l'attenzione dedicata ai passaggi di sala, nessi essenziali per la fluidità del percorso. Delimitando il campo visivo, infatti, il portico crea non solo uno spazio utile all'adattamento dell'occhio alla nuova quantità di luce, ma consente, altresì, di orientare lo sguardo del visitatore che, senza perdere la visione d'insieme, inquadra correttamente, e quindi coglie appieno, la centralità del dipinto di Domenico Morelli raffigurante il nonno Gaetano (fig. 23). Egli è l'unico vero fulcro visivo della sala perché è il fondamento ideale del progetto del nipote. Il dipinto è posto al di sopra di una grande vetrina che conserva ed espone il manoscritto autografo de *La Scienza della Legislazione*, «altri minori scritti dello stesso, […] una tabacchiera di oro usata dal Filangieri, i suoi occhiali in astuccio di pelle ed uno spadino della uniforme»[85]. La lezione del nonno si materializza nelle carte della sua opera e nell'insieme dei suoi ricordi esposti nel cuore del gran Salone. Sono il simbolo di una volontà di continuità, il segno dell'origine dell'ispirazione delle azioni presenti. Al centro della Sala, sulla destra, gli oggetti e le memorie del "Tenente Generale D. Carlo Filangieri, Principe di Satriano e Duca di Taormina". Le memorie paterne, considerando l'eccessiva vicinanza ai fatti che non ne avrebbe consentito un'obiettiva lettura, sono però conservate

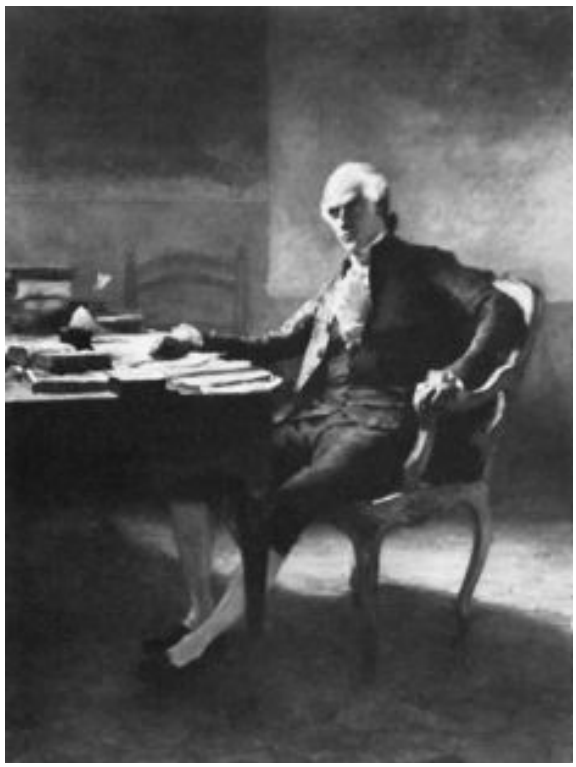


Fig. 23 - Domenico Morelli, *Ritratto di Gaetano Filangieri*, 1888. Opera perduta.

Fig. 24 - Museo Filangieri, La Sala Agata, 1920 ca. (foto Alinari).

dietro ante di legno. Le vigilano, dando anche la sensazione di un picchetto d'onore, due modelli "di tutto tondo di uomo d'arme" vestiti "di completa armatura". Nonno-padre-figlio: la Sala Agata (fig. 24) rappresenta e comunica – con documenti e con immagini – la visione che il fondatore ha di sé e della sua famiglia e la coerenza di un progetto, che da una generazione all'altra, si è perpetuato, si è arricchito ed ha finalmente preso forma.

Al di là di questi "accenti" sulle memorie familiari, il percorso espositivo della sala Agata deve ritenersi, complessivamente, privo ulteriori sottolineature. Rispetto alla sala inferiore, dove gli oggetti al di fuori delle vetrine non seguivano particolari direttrici ma lasciavano spazio ad uno schema di circolazione che consentiva un'andatura relativamente casuale e libera del visitatore, la luminosissima sala Agata invita a seguire percorsi lineari, organizzati grazie a tre file (due laterali a parete ed una centrale) di grandi e fastose vetrine a mobile che fungono anche da elementi di arredo. Nell'esposizione filangieriana[86], stando almeno a quanto si deduce dal catalogo e dalle descrizioni rimasteci, nulla sembra dover interrompere la continuità dello sguardo d'insieme. L'assoluta assenza di gerarchizzazioni rende possibile il muoversi "dell'occhio con compiacenza" su tutte le tipologie di materiali esposti e consente di percepirli come "forme della storia" tutte egualmente importanti ai fini delle esigenze vive della pratica artistica e industriale.

Materiali diversi, per dimensione e tipologia, ponevano tuttavia problemi di percezione e di lettura altrettanto vari. Occorreva risolvere la nota carenza di ridotte superfici espositive senza però apportare riduzioni alla quantità delle opere da mettere a disposizione del pubblico. La scelta di alzare una parete davanti alle finestre del lato orientale creando, tra l'altro, una comoda intercapedine praticabile, è dettata sicuramente dalla volontà di ampliare lo spazio disponibile evitando una fonte di luce laterale che avrebbe sicuramente modificato l'omogeneità garantita dall'illuminazione zenitale. Con la realizzazione del passaggio pensile, invece, oltre ad assicurarsi, in alto, un ulteriore livello espositivo interamente dedicato alla ceramica, Filangieri ottiene, in basso, una diminuzione dell'altezza della sala con conseguente riduzione di scala e dunque migliore leggibilità di quanto esposto. Le dodici vetrine in legno noce costituiscono poi l'ulteriore mediazione di scala tra oggetto e sala e diventano, come nel vano inferiore, spazi di microallestimento per tipologia e per fabbrica. A destra e a sinistra le armi – europee ed orientali – al centro, soprattutto, vetri, avori e oggetti diversi.

Particolare è l'organizzazione del peristilio all'ingresso del salone sulle cui pareti domina una logica di accumulo che, nel mescolare specchi, mobili, oggetti di piccole dimensioni, bronzetti e altre curiosità, lascia pensare ad una sorta di "stanza delle meraviglie" o, considerandone anche la posizione, ad un'introduzione ai vari aspetti della raccolta.

In basso, al di sopra delle vetrine, sulle pareti lunghe e, in alto, sui lati del passaggio pensile, trovavano posto i dipinti. Il catalogo ne descrive più di ottanta seguendo, probabilmente, il loro susseguirsi sulle pareti. La foto Alinari della sala Agata, databile tra gli anni 20-30 del Novecento, presenta un numero di opere sicuramente inferiore[87]. Difficile, almeno valutando quanto emerso finora, sapere a chi o cosa attribuire questa divergenza tra la fonte scritta (che fungeva anche da guida) e l'unica immagine della sala precedente ai danni bellici. Tenderei comunque a considerarla come l'esito – tipico del primo novecento – di quello "sfoltimento" delle quadrerie finalizzato a garantire una maggiore leggibilità dei dipinti esposti ed effettuato anche in funzione della qualità delle opere. In che modo, dunque, Filangieri espose i suoi quadri?

Quando Cerillo racconta della richiesta filangieriana di spazi più ampi per la realizzazione di una quadreria dell'800, precisa che il Principe aveva l'intenzione di organizzarla per "regioni e transizioni stilistiche"[88] lasciando pensare a criteri espositivi e ad un racconto storico costruito su situazioni culturali omogenee legate ai luoghi ed alle loro specificità. Nel catalogo dei dipinti, l'attenzione alla scuola, al percorso formativo del singolo artista ed alle sue connessioni e relazioni con altri artisti ed altre scuole è quasi sempre presente[89]. Sarebbe naturale, pertanto, aspettarsi una logica espositiva che usando la quadreria come "laboratorio della storia dell'arte" provasse anche ad essere "storia dell'arte"[90]. Sulle pareti del museo, però, se la successione è quella descritta, le scuole si mescolano, gli stili si accavallano, manca continuità cronologica[91]. Confronti tra artisti, scuole o "transizioni stilistiche" cedono il passo ad una successione di quadri che sembra tener conto – sostanzialmente – delle loro dimensioni e della loro leggibilità. Costretto dall'estensione complessiva degli

spazi disponibili e dalle caratteristiche generali dell'intervento sul contenitore che potrebbe averlo spinto a ricostruire un'antica quadreria nobiliare[92] ed a soddisfare, in tal modo, anche le esigenze di "arredamento" del gran salone, è molto probabile che Filangieri abbia affidato soprattutto al catalogo il compito d'istruire i visitatori ma la sua scelta può lasciare spazio anche a qualche altra riflessione.

In questi stessi anni, lo abbiamo già detto ma è forse il caso di ritornarci in questa sede, Filangieri sta coordinando un gruppo di lavoro per «ricercare e mettere in salvo quanto è ancora possibile rintracciare di antiche memorie e documenti d'ogni fatta riguardanti le arti e gli artisti delle nostre provincie»[93]. La «novella scuola storica – infatti – si fa a richiedere documenti certi e irrefrenabili su cui fondare i suoi giudizi»[94] ma per Napoli, dove l'attività di ricerca negli archivi era tutta da avviare, Filangieri aveva precisato di volersi accontentare «di una diligente e coscienziosa ricerca, e d'apparecchiare ed ammanire, quanto più per noi si potrà, materiali e prove, e documenti, su cui possano con i lumi della critica lavorare quelli che verranno dopo»[95]. Nel 1884, introducendo il secondo volume dei *Documenti*, il Principe aveva anche scritto: «spero che in tal modo saranno dileguate parecchie asserzioni di date e di fatti, bene spesso erronee, perché o tratte da fonte non certa, o dedotte con più o meno intenso spirito regionale. Donde una nuova luce su molti nomi ignorati di artisti e di scuole, di cui finora si ebbero notizie scarse, o incomplete, o nessuna; e così pure la prova, come ogni regione d'Italia pose la sua pietra all'edifizio della comune scuola artistica. Agli storici venturi dell'arte italiana adunque la soluzione dei tanti svariati problemi, ancora a mala pena formulati. Ad essi, coi dati già raccolti e da raccogliersi, il determinare come e quando l'arte di una regione giunse a primeggiare su quella di un'altra. Ad essi, per mezzo dei documenti, confrontati coi monumenti, distrigare tutto quel rimescolarsi e confondersi di maniere delle varie scuole d'Italia e di oltre alpe, qui convenute nel napoletano; da cui forse il germe della scuola indigena, se pur questa non si fu continuazione di un'arte tutta nostra»[96].

Nella quadreria del museo la presenza di alcune opere è sicuramente dovuta a quelle che si potrebbero definire "tendenze di mercato" (si pensi a molta parte dei dipinti francesi) altre, di provenienza familiare, sono soprattutto "tracce di memoria". Il nucleo forte, però, è rappresentato dal gruppo di dipinti seicenteschi di scuola napoletana e fiamminga e da significative aperture anche al nucleo emiliano. Quello ch'era stato il frutto di un noto orientamento del collezionismo aristocratico napoletano, e che si sposa comunque con il gusto filangieriano (particolarmente attratto dai generisti nordici ed incline al naturalismo), poteva servire per descrivere un particolare momento della "maniera napoletana" e, riducendo anche il numero delle opere esposte, risolvere il problema dello spazio angusto. Lo suggerisce, in qualche modo, anche la Perodi: «Ma ciò che per i non napoletani ha maggior pregio sono i dipinti della scuola napoletana, che così raramente si trovano altrove; sono i quadri del Solimena, detto l'Abbate Ciccio, artefice che volle, come Michelangelo, coltivare in pari tempo le tre arti sorelle, che dipinse con energia e vivacità più di disegno che di colorito, e del quale si vedono tanti quadri decorativi nelle chiese napoletane; sono i Luca Giordano, i

quadri di questo grande assimilatore che seppe imitare tutti i suoi predecessori dando una impronta, tutta meridionale, calda di colorito, palpitante di vita alle opere che, con una prontezza quasi magica egli conduceva a termine; sono i dipinti di Massimo Stanzioni, questo pittore che chiese ai due rivali, Guido Reni e il Domenichino, tanti insegnamenti e che ebbe tanto a soffrire per la gelosia del Ribera, detto lo Spagnoletto. Di questo grande vi sono nel Museo Filangieri due quadri mirabili: la testa di S. Giovanni Battista [...] e la Santa Maria Egiziaca. Quest'ultimo quadro specialmente è degno di essere posto accanto ai capolavori di lui, che sono: la Deposizione della Croce e la cena del Museo di San Martino, il San Girolamo e il San Sebastiano del Museo di Napoli, il San Gennaro nella Cappella del Tesoro nel Duomo di quella città. [...] I suoi quadri una volta veduti non si dimenticano più, il suo tocco si riconosce subito, e in questo dipinto egli dà prova delle tendenze naturali educate alla scuola di Michelangiolo da Caravaggio e dell'incomparabile Carracci. Questo quadro del Ribera si può dire la perla della collezione antica del Principe Filangieri, mentre il ritratto di Giuseppe Palizzi, dipinto dal fratello Filippo, il nestore degli artisti napoletani d'oggi, è la perla dei quadri moderni. Il ritratto del Palizzi ha il valore di un Tiziano o di un Rubens, è una cosa perfetta che tramanderà alle generazioni future il nome di questo grande cultore della natura e del vero, di questo impareggiabile maestro del colorito[97]».

Il percorso "napoletano" emerge quasi naturalmente; a volte (vedi la parete meridionale) è l'unico possibile, ma Filangieri non sfoltisce e non orienta il racconto in maniera definitiva. Credo che la ragione di questa scelta risieda nella profonda consapevolezza di un lavoro ancora tutto da compiersi[98], nella necessità di quelle "diligenti e coscienziose" ricerche ancora soltanto avviate e che non potevano garantire validità e "veridicità" alla storia. Lavorare per "sottrazione", quindi, gli appare assolutamente insensato dal momento che, molto più utile, può risultare l'«apparecchiare ed ammanire, quanto più per noi si potrà, materiali e prove, e documenti, su cui possano con i lumi della critica lavorare quelli che verranno dopo: e confrontando, *aggiungendo* (il corsivo è mio), meglio che noi non facemmo, compiere l'opera». Le aggiunte all'originario nucleo di dipinti, come si è detto nel capitolo precedente, sono considerevoli e vanno comprensibilmente in direzione della "scuola indigena": «due modi – scriverà nell'introduzione al IV volume dei Documenti che è del 1888 – sono da tenere chi voglia illustrare le patrie memorie, cioè ricercare con

Fig. 25

perseveranza i materiali storici; indi lavorare su questi materiali, insieme ai monumenti sopravvissuti, raffrontandoli con la critica, ordinandoli, facendone scaturire lume di verità storica»[99]. L'intero museo nasce da questo procedimento: perseveranza della ricerca, lavorio sui materiali, ordinamento, raffronto. Per la quadreria, tuttavia, l'ordinamento più che "esito" è "visualizzazione" del metodo, problema da porre più che risposta ad un quesito "a mala pena formulato"e destinato a concludersi grazie agli "storici dell'arte venturi" che – "per mezzo di documenti confrontati coi monumenti" – sapranno "distrigare" quel che all'epoca appariva a Filangieri (ed è così che lo rappresenta) un «rimescolarsi e confondersi di maniere delle varie scuole d'Italia e di oltre alpe, qui convenute nel napoletano; da cui forse il germe della scuola indigena, se pur questa non si fu continuazione di un'arte tutta nostra»[100].

L'esposizione delle ceramiche nelle vetrine del passaggio pensile segna il ritorno ad una forma allestitiva più sperimentata e basata su maggiori certezze. «Nous avons donc pensé qu'il était préférable de réunir ensemble toutes les productions du même art ou de la même industrie […]. Cette classification une fois établie, nous avons eu égard, lorsque cela était nécessaire, à la nature de la matière pour faire des sous-divisions; enfin les object qui

Fig. 26 - Museo Filangieri, particolare della biblioteca.

composent chaque division ou sous-division ont été classés chronologiquement»[101]. Maioliche, vetri, porcellane, miniature e qualche stoffa antica sono infatti distinti tra loro, organizzati per fabbriche e, laddove la quantità lo permette, si succedono in base alla cronologia. Il nucleo più ampio è rappresentato dalle porcellane di Capodimonte che occupano quasi tutto il lato occidentale del passaggio pensile. Sono precedute da una vetrina interamente dedicata ai "vasi greci": provenienti da scavi effettuati nei fondi di famiglia segnano, probabilmente, le origini di quell'industria meridionale che, secoli dopo, seppe competere, grazie alla porcellana, con le più grandi manifatture europee.

Al centro del lato meridionale, l'ingresso alla Biblioteca (fig. 25). Parte integrante del percorso museale (ospita in armadi chiusi il medagliere), la Biblioteca è un ambiente raffinato, che gioca solo sulle naturali sfumature del legno e su inserti di piastrelle dal fondo ocra (fig. 26).

La Perodi, anche in questo caso, ne coglie in pieno il valore: «quando da questo ballatoio, dove l'occhio è stato dolcemente accarezzato da tanti prodotti gentili di un'arte delicata e gentile, si passa nella severa biblioteca [...] si prova un dolce benessere, e prima che il desiderio di riposo si faccia vivo in noi, esso trovasi già appagato»[102]. La biblioteca è lo spazio della meditazione, della ricerca e dello studio. È quindi la più logica conclusione del percorso museale, del cammino del visitatore fra i materiali della storia. Caratterizzata dalla notevole presenza di volumi di storia ed arte, essa è lo spazio in cui assume forma visibile il già citato principio, più volte esplicitato da Filangieri nei suoi *Documenti* e scopo ultimo del suo percorso museale valido per la storia dell'arte della città e della sua famiglia: il recupero dei "materiali storici" è solo i primo passo di un più ampio lavoro da svolgere su di essi perché solo "ordinandoli" e poi "raffrontandoli con la critica" se ne può far "scaturire lume di verità storica"[103].

Note

[1] Si veda soprattutto A. Colombo, *Commissione per la conservazione dei monumenti municipali. Lavori compiuti dal giugno 1874 a tutto l'anno 1898. Relazione del commissario incaricato cav. Antonio Colombo letta nell'adunanza ordinaria del dicembre 1899,* Napoli 1900.

[2] L'avvio della discussione sull'importanza del Palazzo e sulla necessità di provvedere alla sua conservazione risale agli anni '40 dell'800. Apre il dibattito il "rispettatelo" di Carlo Tito Dalbono (*Le tradizioni popolari spiegate con la storia e gli edifizi del tempo*, Napoli 1841) seguito dall'ampia ricostruzione storica di Luigi Catalani (*I palazzi di Napoli*, Napoli 1845, pp. 36-38). Segue, quando con l'estensione della legge di soppressione del 1860 il locale tolto ai padri minori passò al Comune, il saggio di Luigi Settembrini, *Il Palazzo Como*, in «Rivista Napoletana», 10 e 20 agosto 1863. Negli anni che coincidono con l'avvio dei lavori e subito dopo il voto della Commissione Conservatrice Municipale che ne delibera la conservazione (1877), l'intervento di Raffaele D'Ambra ne il «Roma» del 21 agosto 1879 [D'Ambra ripercorrerà successivamente su «Napoli Antica» (tav. CXIII) la storia del palazzo e la sua trasformazione in museo]; Riccardo Armandi ne «L'Illustrazione Italiana» (a. IV, n. 46 – 18 novembre 1877); Lylircus (Edoardo Cerillo), *Il proseguimento della nuova via del Duomo ed il Palazzo Como*, Napoli 1879; A. Pedone, *Il Quattrocento ed il Palazzo Como*, Napoli 1879, Idem, *Il Quattrocento e il Palazzo Como*, in «Atti del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Napoli», 2, 1880; *Breve cenno sull'abbattimento del casamento Como nel larghetto S. Severo ai Mannesi* s.d., s.l. (ma

contemporaneo agli altri scritti appena citati ai quali si fa riferimento); S.d'Aloe, *Osservazioni intorno alle questioni del Palazzo Como. Allo illustrissimo Conte Girolamo Giusso Sindaco di Napoli*, s.d., s.l. (ma come sopra). Il saggio di Bartolomeo Capasso, *Il palazzo Como. Memorie storiche* e quello di E. Cerillo, *Descrizione artistica delle antiche facciate del palazzo Como e delle opere fattevi da Gaetano Filangieri*, sintetizzano il dibattito citato e forniscono un'intelligente ed innovativa storia del "contenitore" del Museo civico Gaetano Filangieri (Napoli 1888).

[3] R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 voll., Milano 1975-1977.

[4] G. Russo, *Il Risanamento e l'ampliamento della città di Napoli*, 2 voll., Napoli 1960; G. Sarnella, *Alcune note sulla riduzione di Palazzo Como e l'attuale utilizzazione dell'area dell'antico convento di S. Severo*, in «A.N.I.A.I.», Napoli, 4 (1974), pp. 1-6; G. Alisio, *Napoli e il Risanamento edilizio*, Napoli 1980; P. Rossi, *Antonio e Pasquale Francesconi*, Napoli 1998.

[5] Sui numerosi contributi di R.di Stefano, G. Alisio, S. Casiello, A. Aveta e G. Fiengo sulla teoria e la pratica del restauro a Napoli nel secondo Ottocento si rimanda alle ampie note bibliografiche di G. Pugliano, *Errico Alvino* cit.

[6] N. Barrella, *La Commissione Municipale per la conservazione dei monumenti,* in A. Fittipaldi (a cura di), *Tutela e conservazione…* cit., pp. 232-260; Ead., *La tutela dei monumenti nella Napoli postunitaria,* Napoli 1998; R. Picone, M. Rosi, *La Commissione Municipale per la conservazione dei monumenti*, in G. Fiengo (a cura di), op. cit.

[7] B. Capasso, *Memorie…* cit., p. XXXIV.

[8] L. Settembrini, *op. cit*, p. 477.

[9] Nell'articolo, Settembrini riporta il dialogo con l'architetto responsabile dei lavori di prolungamento della nuova via del Duomo: "Io temevo forte per quella facciata monumentale e corsi dall'architetto a pregarlo in nome dell'arte che si risparmiasse questo altro danno alla città nostra. Ed egli cortesemente mostrandomi la pianta della strada da farsi, mi disse: Ecco, il vostro monumento sarà rispettato – E quanto spazio di fabbrica rimarrà della vecchia facciata alla nuova strada? – Un quaranta palmi, da farvi appena due camere – Troppo poco – Eppure re Ferdinando II di Borbone quando vide questa pianta, voleva far rispettare la chiesa, e distruggere il monumento: ma quando gli fu detto che era un peccato distruggere un'opera del quattrocento, egli rispose: Maggior peccato demolire una chiesa: del resto demolite pure questa, ma rifatene un'altra più indietro, più grande e proprio su la strada nuova – E che si farà di questo monumento il quale rimarrà con le lacere spalle rivolte alla nuova strada, e con quaranta palmi di spazio? – Per verità non vi ho pensato ancora – Ebbene io vi prego di pensarvi, e voi che siete artista e gentile vorrete accettare la mia preghiera. Le strade diritte dimostrano dispotismo di governo, che non rispetta la proprietà privata, e pone innanzi l'utilità pubblica che infine poi è voler suo. Io la farei curva la strada, e lascerei tanto spazio da fabbricare un bello e grande edificio per qualche uso pubblico, accordando ed innestando bene le nuove fabbriche all'antica facciata. Si potrebbe fare per esempio un edificio per l'Istituto di belle arti – Sarebbe assai difficile non fare la strada dritta, come si vuole e come da principio è stata disegnata – Giacché non può rimanere che quello spazio di quaranta palmi vi si faccia un edifizio possibile, che potrebbe essere una Casa Municipale. A voi poi spetterebbe fargli di qua un'altra facciata imitando quello stile antico. E di un'ultima cosa io vi prego: non si cerchi di correggere il guasto fatto all'antica facciata, perché anche il guasto deve rimanere per ricordanza; il male come il bene, il brutto come il bello fa parte della storia. Si tolga via il piano superiore al cornicione, e rimanga il resto – L'architetto mi comprese, mi ringraziò e promise che farebbe il meglio con la sua arte". L. Settembrini, *op. cit*, pp. 477-478.

[10] Non credo, come scrive Pasquale Rossi (*op. cit*., p. 45), che Francesconi pensasse all'Accademia di Belle Arti nell'intitolare "Gran Sala per Accademia" il disegno del Salone del piano nobile conservato nell'archivio del Museo Filangieri (fig. 2). Penso che Francesconi avesse immaginato quella grande sala decorata da un affresco evidentemente ispirato alle grandi pitture di storia della scuola di Domenico Morelli come uno spazio per "eventi" culturali degni di siffatta cornice.

[11] Di origine calabrese, Stanislao d'Aloe è un erudito e conoscitore d'arte che rivestì incarichi particolarmente importanti durante gli anni 40. Membro dell'Accademia Ercolanense, è dal 1841, segretario della Direzione del Real museo Borbonico e, nel 1846, ispettore de' monumenti d'antichità della provincia di Napoli. Su di lui cfr. U. Bile, *Stanislao d'Aloe, Ispettore dei Monumenti. Tutela e restauro a Napoli fra il 1849 e il 1848* in M.I. Catalano e G. Prisco (a cura di), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del convegno Internazione di Studi, Roma 2003, pp. 43-48.

[12] S. d'Aloe, *op. cit.*, pp. 18 e ss.

[13] Dichiarata monumentale nel 1866 ed aperta al pubblico nel 1867, la Certosa di San Martino viene inizialmente pensata, oltre che come straordinario monumento visitabile, come sede della biblioteca provinciale, spazio in cui far convergere "diplomi e manoscritti antichi" provenienti dagli enti monastici soppressi. L'ipotesi di farne un museo, facendovi convergere anche "i monumentali ricordi che non troverebbero nel Museo (il Nazionale nda) conveniente stanza alla loro collocazione", è documentata a partire dal 1869 ma prende forma più concreta negli anni '70 quando ne «Il Pungolo» si comincia a parlare di "Museo Napoletano nella Certosa di San Martino". Quest'ultimo, tuttavia, acquisirà una forma abbastanza stabile solo a partire dal 1898 anno in cui "vi fu destinato un proprio Direttore con l'incarico di presiedere specialmente ad esso" e "dare un saldo ordinamento e di tutto costituire un organismo di studio e educazione". Per i documenti citati e per ulteriori riferimenti alla vicenda formativa di San Martino cfr. N. Barrella, *La tutela dei monumenti…* cit., pp. 146-163.

[14] Discorso di Carlo Tito Dalbono, Presidente della Commissione Municipale per la Conservazione dei Monumenti, in *Atti del Consiglio Comunale*, Seduta del 21 ottobre 1876, in A. Colombo, *op. cit.*, pp. 7-8.

[15] Verbale della tornata del 21 ottobre 1876, cit.

[16] Ibidem.

[17] Posto per Guardie municipali nel 1864; alloggio per persone bisognose nel 1866; sede della Corte di Assise nel 1872.

[18] In realtà, il Museo di Donnaregina non riuscirà mai a decollare. Con la delibera del Consiglio Comunale fu stanziata una somma di 10.000 lire e s'iniziò immediatamente a programmare il restauro degli affreschi medievali, considerati uno dei nuclei più significativi del percorso espositivo, tanto che la cosiddetta Sala Storica – l'ex coro delle monache – "non poteva in nessun modo destinarsi a contenere oggetti, giacché in qualunque maniera disposti avrebbero turbato l'effetto grandioso di quelle pareti"(A. Colombo, *op.cit*, p. 18). Come ricorda Laura Giusti, al cui testo si rimanda per la storia del restauro della sala, "la storia del Museo Civico è sostanzialmente la storia di un progetto rimasto inattuato, il restauro degli affreschi trecenteschi costituisce invece uno degli esempi più felice di intervento conservativo condotto con estrema attenzione e sulla base di un profondo rigore metodologico" (L. Giusti, *Il restauro ottocentesco degli affreschi di Donnaregina*, in M.I. Catalano e G. Prisco, *op. cit.*, p. 185-195) Nel 1889, le sale ad esso destinate vennero cedute all'Accademia Pontaniana che vi resterà fino al 1896. A crederci ancora ed a tentare un vero e proprio percorso espositivo sarà, nel 1900, Ferdinando Colonna di Stigliano che riuscirà ad esporre solo 147 pezzi ed a redigere un catalogo che resta, ad oggi, l'unica traccia di un tentativo fallimentare. Sul Museo di Donnaregina si veda anche N. Barrella, *La Commissione municipale…* cit, pp. 256-259.

[19] F. Colonna di Stigliano, *Il museo civico di Napoli…* cit., p. 11.

[20] Difficile, in assenza di studi sui visitatori del museo in Italia nel secondo Ottocento, capire su quali dati d'Aloe si sia basato per ipotizzare 30.000 visitatori all'anno. Non è da escludersi, comunque, che l'interesse per i musei e per i luoghi d'arte fosse, in quegli anni, abbastanza diffuso. È da notare, solo come esempio, che Fiorelli parli, nel 1869, di ben 18.000 visitatori annui per San Martino e di presenze considerevoli si parla anche per la Reggia di Caserta (all'epoca ancora appartamento reale). Cfr. N. Barrella, *La tutela…* cit.; Ead., *Da casa di re a museo: progetti e scelte per una reggia al servizio del pubblico*, in R. Cioffi - G. Petrenga (a cura di), *Casa di re. La Reggia di Caserta fra storia e tutela*, Milano 2005, pp. 47-58.

[21] S. d'Aloe, *op. cit.*, p. 20. L'ipotesi di d'Aloe dovette comunque essere ampiamente condivisa da quanti a Napoli ebbero a cuore la tutela delle testimonianze patrie. La ritroviamo, infatti, ampliata e meglio dettagliata anche nella proposta di un museo civico in Castelnuovo portata avanti da Ferdinando Colonna di Stigliano nel 1902: «Allorquando potranno ordinatamente collocarsi la Biblioteca municipale Cuomo, la parte antica del nostro archivio municipale e i diversi monumenti, raccolte ed oggetti vari che il Municipio possiede sparsi e frazionati in varie parti della città, sorgerà, come per incanto, un Museo civico di non lieve importanza. Esso potrà essere per Napoli quello che per Parigi è il Museo di Cluny. Non mancherebbero sale per esposizioni temporanee o permanenti, come per depositi di raccolte di amatori di oggetti di arte di antichità». F. Colonna di Stigliano, *Il Museo Civico di Napoli e scoperte di antichità dal 1876 a tutto il 1897 con cenni delle scoperte anteriori e ricordi storici-artistici-topografici*, Napoli 1902.

[22] Sul ruolo di Gaetano Filangieri all'interno della Commissione e per le sue teorie sul restauro dei monumenti si rimanda a N. Barrella, *Il museo Filangieri,* cit. pp. 98-105 e Ead., *Per la storia, le arti…* cit.

[23] Verbale della sessione straordinaria del Consiglio Comunale di Napoli del 7 dicembre 1881 in Catalogo del Museo Civico Gaetano Filangieri Principe di Satriano (in seguito solo CMF), *Documenti riguardanti la fondazione del Museo Civico Filangieri*, Napoli 1888, p. LXXVII e ss.

[24] B. Capasso, *Memorie storiche…* cit., p. XXXIV.

[25] È interessante ricordare che Palazzo Como non fu la prima sede individuata da Filangieri per esporre in maniera permanente la sua collezione. Nel febbraio del 1880, il Principe scrive infatti all'allora Soprintendente Giulio de Petra (Archivio del Museo di San Martino, Corrispondenza De Petra-Filangieri del 5 e del 25 febbraio 1880) per poter ottenere alcuni terreni dell'abolita Certosa di San Martino dove poter costruire, ex novo, uno spazio che conciliasse le sue esigenze abitative con la volontà di rendere fruibili le sue raccolte. Evidentemente Filangieri non era ancora disposto a spezzare definitivamente il legame personale con i suoi oggetti. La "spirale desiderio-ricerca-possesso come circuito inesauribile di piacere" (A. Fittipaldi, *Introduzione*, in N. Barrella, *Il Museo…* cit., p. 18) evidentemente non era stata ancora interrotta ed il Principe inseguiva ancora un modello di casa-museo simile a quello che, ad esempio, Giacomo Poldi Pezzoli stava realizzando a Milano negli stessi anni (la Fondazione Artistica Poldi Pezzoli viene eretta ad Ente Morale il 27 febbraio 1881). L'egoismo privato del collezionista sarà "soffocato" non tanto o non solo dal rifiuto dello Stato di vendere terreni del complesso monumentale soppresso quanto, molto più probabilmente, dai più complessi obiettivi che il contesto napoletano, il concreto avviarsi del Museo Artistico Industriale e la vicenda di Palazzo Como gli consentiranno di mettere a fuoco.

[26] Per la successione degli atti relativi alla donazione cfr. CMF, *Documenti riguardanti…* cit.

[27] Molto scarne le notizie su questi due architetti cui Filangieri affidò sostanzialmente l'incarico di seguire i lavori, effettuare – dietro sue indicazioni – i disegni di alcuni elementi del museo e valutare la rispondenza tra quanto commissionato alle ditte e quanto da esse realizzato. Di Ludovico Romano si sa che diresse, nel 1913, i lavori di restauro in San Domenico Maggiore.

[28] Marzo 1883 – Municipio di Napoli – Nuova Via del Duomo – Descrizione del Palazzo Como nello stato attuale, come viene consegnato, il documento è interamente riportato nel CMF, *Documenti riguardanti …* cit., pp. CXI-CXII.

[29] *Bozza dell'offerta del Museo Filangieri*, vedi in Appendice doc. del 18 novembre 1881.

[30] 23 aprile 1883 – Contratto di donazione del Museo, fra il Principe di Satriano e il Municipio di Napoli, stipulato da Notar Luigi Maddalena, in CMF, *Documenti…* cit., p. XC e ss.

[31] "Allorquando fu provveduto dagl'ingegneri municipali Signori Francesconi ed Albarella, direttori de' lavori della via del Duomo, a rimuovere dall'antica loro postura il fronte e i laterali del Palazzo Como, nella ricostruzione pietra a pietra degli stessi, 20 metri più in dietro, furono dagli stessi ingegneri costruiti i pilastri interni che ora si vedono, ma disposti però in modo che l'asse della mezzadria della porta di strada non ricadeva nel mezzo del centrale interpilastro, come può vedersi nel modellino dello stato attuale che il fondatore di questo Museo ha fatto eseguire delle fabbriche, quando l'ebbe in consegna dal Municipio. A rimediare pertanto a tale dissesto euritmico, il Filangieri ha dovuto rimuovere dalla loro pristina posizione detti pilastri e porli nel modo che attualmente si vede. Al qual proposito giova notare, come il concetto decorativo che ne informa i capitelli (e di cui esiste disegno) non sia affatto suo, o de' suoi architetti, ma così era stato disposto dai signori Francesconi e Albarella", E. Cerillo, *Descrizione artistica di Palazzo Como*, in CMF, cit. p. LXV.

[32] Il modello è inventariato con il num. 397, cfr. CMF, cit., p. 73.

[33] E. Cerillo, *Descrizione…*cit., p. LXIV.

[34] L'*Indice* – pubblicato nel 1891 – viene ipotizzato nel 1884 ed è già in cantiere nel 1885 anno del III volume dei *Documenti per la storia,le arti e le industrie* nella cui introduzione si legge ch'erano già stati registrati in ordine alfabetico "gli artisti delle arti maggiori e minori, operanti in Napoli e nelle province napoletane, durante i secoli XV e XVI, […] designando [di ciascuno] le diverse opere, quando se ne può dare notizia certa". Ho la sensazione, guardando soprattutto all'organizzazione dei fascicoli dell'archivio Filangieri relativi alla costruzione del museo (cfr. appendice al Secondo capitolo,

pp. 200-201) che, al di là dei fini pratici della conservazione di fatture, notamenti e simili, il nostro abbia voluto lasciare ai posteri tracce non solo della complessità della realizzazione del museo ma anche del suo essere stato spazio di azione delle "industrie napoletane" del suo tempo "designando le diverse opere" e dandone "prove". Sugli *Indici* e più in generale sui *Documenti per la storia, le arti e le industrie* cfr. N. Barrella, "*Per la storia, le arti e le industrie*" cit.

35 Nel discorso inaugurale del Museo Artistico Industriale fu proprio il Principe a sottolineare il legame tra le due istituzioni precisando che il Museo civico «era la festa dell'arte antica, dico antica e non arte morta, poiché l'arte nella sua manifestazione del bello visibile si trasforma nel cammino progressivo della civiltà ma non muore mai […] e il Museo Artistico Industriale è la festa del lavoro vivente, produttivo, fecondo, sorgente di lucro all'operaio», G. Filangieri (a cura di), *Inaugurazione del Museo Artistico-Industriale. Discorsi pronunciati*, Napoli 1889, p. 1.

36 La sigla MSO (Museo Scuole Officine) è insieme agli stemmi di Casa Filangieri un elemento decorativo ricorrente della "mattonata".

37 N. Barrella, *Il museo Filangieri* cit, E. Alamaro, *Il sogno…* cit., L. Arbace, *op. cit*., ma si vedano anche i documenti, in parte inediti, riportati nell'appendice documentaria del presente volume.

38 Verbale del Consiglio Direttivo del Museo Artistico Industriale, tornata del 13 dicembre 1884 (cfr. Appendice doc. n.).

39 Avvocato vicentino, privo – almeno inizialmente – di esperienza vetraria, Antonio Salviati, nel 1859, assieme al tecnico muranese Lorenzo Radi, fondò a Venezia una società per la produzione di mosaici. Dotato di spirito d'iniziativa e capacità imprenditoriale, fu visto – dal sindaco di Murano Antonio Colleoni e dall'abate Vincenzo Zanetti, infaticabile promotore della rinascita della vetraria muranese nella seconda metà dell'Ottocento – come la persona adatta "a creare una fornace dove raccogliere le più adatte capacità artistiche muranesi e ripetere gli oggetti dei secoli XV e XVI che tanto affascinavano le più colti nazioni d'Europa". È dunque lui che, nella seconda parte dell'Ottocento, consente una straordinaria rinascita dell'arte del mosaico unendo – ed in questo appare molto vicino a Filangieri – la ricerca storica, alla qualità del disegno ed all'innovazione nelle tecniche. Salviati, infatti, avrà strettissimi contatti con il Museo di Murano (aperto da Zanetti e Colleoni nel 1861), sostenendo anche l'apertura della "scuola festiva di disegno per gli artieri annessa al museo" voluta dallo stesso Zanetti nel 1862 per insegnare agli abili artigiani la tecnica del disegno, così da allargare le loro conoscenze storiche e stilistiche, trovare nuovi modelli, raffinare l'uso degli elementi decorativi e l'equilibrio delle forme.

40 "Aix-les- Bains, Societé du Cercle – Grande cupola centrale con quattro campanili, quattro volte e quattro vele. Arch. Abel Boudier" riferimento tratto da [V. Zanetti], *Monografia della Vetraria veneziana e muranese*, Venezia 1874, e da *Ancienne Maison D.A. Salviati fondeé nel 1859. Atelier de Mosaïques monumentales. Prix-courant 1893*, Venezia 1893 citato da M. Zavorra, *Il 'bizantino' e le arti applicate. I mosaici veneziani nella seconda metà dell'Ottocento*, in F. Mangoni (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Napoli 2005 pp. 65-76. Su Antonio Salviati, con ampia bibliografia di riferimento, cfr. anche il più recente Museo del Vetro di Murano, vol. 2: vetri artistici, *Antonio Salviati, 1866-1877*, Venezia 2010.

41 Vedi in appendice i documenti relativi ad A. Salviati, pp. 243-265.

42 In appendice, lettera del 16 novembre 1884.

43 In appendice, lettera del 26 novembre 1884.

44 Si veda soprattutto quanto scritto da U. Carughi, in *La Galleria Umberto I. Architettura del ferro a Napoli*, Napoli 1996. Dello stesso autore, con ulteriore bibliografia di riferimento, cfr. anche *Le costruzioni in metallo e la permanenza dei moduli decorativi*, in F. Mangone (a cura di), *op. cit*., pp. 33-44.

45 Cfr. in appendice i documenti relativi a Michele Converti.

46 Cfr. in appendice i documenti relativi a Raffaele Von Arx.

47 Per la facciata del Duomo furono avviate diverse sottoscrizioni popolari. Il Museo venne utilizzato anche come centro di raccolta fondi.

48 Parzialmente pubblicata da F. Strazzullo, *La facciata del Duomo di Napoli…*cit., pp. 178-180, è integralmente riportata nel testo di G. Pugliano, *Errico Alvino e il restauro di monumenti*, Napoli pp. 88-89, una lettera di Gaetano Filangieri al Cardinale Sanfelice sull'utilità dei modelli in scala per la corretta valutazione di un'opera da eseguirsi: "È indispen-

sabile che si proceda a far eseguire un modello in rilievo al ventesimo dal vero delle opere tutte ad eseguirsi. Un tal sistema, mai sempre adoperato da tutti i grandi maestri dell'antichità e del Risorgimento, è l'unico valevole a poter giudicare del vero effetto prospettico quale la facciata in questione è rappresentata, e più la stessa prospettiva grafica, che ne segue la visione del modello. Imperciocché solo con lo stesso si appalesano tutte le vere condizioni degli sporti e degli aggetti, nonché degli sfondi che avrà effettivamente il vero, di cui il modello non è altro che la rappresentazione più in piccolo". È in quest'ottica che vanno letti e meglio compresi i modelli che Filangieri volle far realizzare per il museo: la già citata realizzazione in scala di Palazzo Como di Salvatore Cepparulo e quella – meno nota e non esposta – del cancello di chiusura esterno. La lettera presenta anche notevoli riflessioni sulle modalità di esposizione del modello che precisano la chiara cognizione dell'importanza del giusto rapporto tra osservatore ed oggetto osservato che si ritroverà nella studiata organizzazione del suo museo: "Una volta poi condotto un tal modello sarà necessario che E.V.R. ma destini una sala dove tenerlo esposto al fine di poter giudicare dello effetto dello stesso. Per il che sarà necessario che tanto la distanza dal punto di vista, che l'altezza del suo piano di terra sia sollevato dal suolo della sala, in modo tale che rappresentasse nelle proporzioni del ventesimo, il vero punto di recesso nel quale sarà l'osservatore, tenendo così pure conto dell'altezza ridotta del punto di vista di quest'ultimo".

[49] È la considerazione di F. Verdinois nell'articolo *Il museo civico Gaetano Filangieri,* in «Fortunio. Cronaca illustrata della domenica», Napoli 11 novembre 1888.

[50] Eugéne-Emmanuel Viollet Le Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture français du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, 10 voll. Paris 1854-501. Su questo architetto restauratore (Parigi 1814-1879) esiste da tempo un'ampia bibliografia. Tra i testi consultati M.A. Crippa (a cura di), *E.E. Viollet Le Duc. L'architettura ragionata*, Milano 1982; R. de Fusco, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet Le Duc a Persico*, Milano 1968; A. Aveta, *Il Dictionnaire e le tecniche costruttive,* in «Restauro», nn. 47-48-49/1980; R. Di Stefano, *John Ruskin, interprete dell'architettura e del restauro*, Napoli 1969; G. Fiengo, A. Bellini, S. Della Torre (a cura di), *La parabola del restauro in stile nella rilettura di sette casi emblematici*, Milano 1980, S. Casiello, *La cultura del restauro. Teorie e fondatori,* Venezia 1996. Per l'ampia riflessione sul percorso degli studi dell'architetto francese, sulle sue battaglie per la modifica nei criteri e metodi dell'insegnamento dell'architettura e per le sue idee sulle nuove professionalità necessarie per la Conservazione dei monumenti (anche in questo caso molto utili per le riflessioni filangieriane) ho fatto comunque soprattutto riferimento al volume di A. di Stefano, *Viollet Le Duc. Un architetto nuovo per conservare l'antico*, Napoli 1994. Ringrazio Annamaria di Stefano per l'attenzione prestatami ed i preziosi suggerimenti.

[51] E.E. Viollet Le Duc, *Dictionnaire…* cit, vol. VIII, p. 14. Tradotto e citato in A.di Stefano, *Viollet Le Duc…* cit., p. 62.

[52] R. Di Stefano, *Storia, architettura e urbanistica*, in *Storia di Napoli*, vol. IX p. 717.

[53] Per una sintesi del dibattito rimando al volume di Giuseppina Pugliano, *Errico Alvino…* cit., in particolare al capitolo *Errico Alvino e la cultura del restauro del XIX secolo*, pp. 5-36.

[54] Penso al già citato restauro della facciata del Duomo di Napoli ma anche all'intervento sul monastero di San Giovanni Battista delle Monache per la Real Accademia di Belle Arti (sede dell'Esposizione di Belle Arti del 1877) e, come si dirà anche in seguito, all'intervento per il Duomo di Amalfi.

[55] Scrittore e politico francese, Ludovic Vitet (1802-1873) fu, tra l'altro, Ispettore generale dei monumenti storici in Francia. Benché non fosse uno specialista nel campo del patrimonio artistico, esercitò un'azione determinante per la protezione e la salvaguardia dell'arte nazionale francese.

[56] Il brano è citato da A. De Stefano, *Viollet Le Duc* cit., p. 63.

[57] Ivi, p. 64.

[58] Dei tre, l'episodio più vicino al Filangieri è il restauro integrativo del Duomo di Amalfi (avviato nel 1872 ma finito nel 1889) giustamente indicato da Almerinda di Benedetto come momento di maggiore attenzione ai "modelli del passato, dovendo integrarsi in una costruzione autenticamente antica" (A. di Benedetto, *Artisti della decorazione*, Napoli 2008). Il Duomo di Amalfi è stato considerato "uno degli esempi emblematici della parabola del restauro stilistico in Italia" ed è indiscutibile che proprio in questa occasione Alvino abbia dato prova della sua capacità di apprendere appieno la lezione del maestro francese. È molto probabile che Filangieri abbia guardato con attenzione a questa

importante messa in pratica dei precetti del restauro stilistico (ad Amalfi sono presenti molti degli uomini che con lui condivisero incarichi e progetti: Domenico Morelli, Paolo Vetri, Antonio Salviati ad esempio) credo, tuttavia, che piuttosto che un modello di riferimento, il restauro Amalfitano sia stato inteso e considerato dal nostro come una conferma della definitiva apertura all'Europa (ed a Parigi in particolare) della sua Napoli, apertura che orientò, definitivamente, verso la città natia l'azione del Principe.

[59] G. Pugliano, *Errico Alvino…* cit., p. 30.

[60] La citazione di Le Duc, pubblicata in Caisse Nazionale Monuments Historiques, *Eugène Viollet le Duc 1814-1879*, Paris 1967 è tratta da A.di Stefano, op. cit., p. 26.

[61] CMF, p. LIX.

[62] Citato in A. Di Stefano, *op. cit*., p. 67.

[63] *Libro di appunti, disegni, disposizione delle vetrine del Museo Filangieri nella sua formazione*, s.d.[ma con riferimenti agli anni 1884-1888]. Il volume manoscritto, interamente riprodotto in appendice, si conserva nella Biblioteca del Museo Filangieri.

[64] Ibidem.

[65] Per la documentazione completa AMF-A, B.35.

[66] CMF, p. LXVII.

[67] CMF, pp. LXVIII-LXIX.

[68] La citazione è tratta da A. Aveta, *Il Dictionnaire e le tecniche costruttive*, in «Restauro», nn. 47-48-49/1980, p. 172.

[69] E. Perodi, *Il museo Civico Gaetano Filangieri principe di Satriano in Napoli*, Napoli 1890 p. 5.

[70] Ibidem.

[71] Lo scrive Gaetano Filangieri nella *Avvertenza* al testo della Perodi sopra citato, p. 3.

[72] *Bozza di donazione…* in appendice doc. n.

[73] E. Perodi, *op. cit*., pp. 12-13.

[74] Le foto che vengono pubblicate in queste pagine risalgono alla prima metà del Novecento. La sensazione, considerando il numero di oggetti descritti nel catalogo, è che anche nel Filangieri sia stato effettuato un certo sfoltimento nell'allestimento, tipico tra l'altro degli interventi museografici del primo novecento.

[75] E. Perodi, *op. cit*., p. 14.

[76] Carlo Filangieri venne nominato Direttore Interinale dei Corpi Facoltativi nel 1834.

[77] *Descriptions des objets d'art qui composent…* cit., p. 13.

[78] Ibidem.

[79] CMF, p. LXVII.

[80] CMF, p. 77.

[81] E. Perodi, *op.cit*., p. 14.

[82] Ibidem.

[83] CMF, p. 106.

[84] E. Perodi, *op.cit.*, p. 15.

[85] CMF, p. 190.

[86] Nella foto Alinari due dipinti – il ritratto di Giuseppe Palizzi di F. Palizzi e la Santa Maria Egiziaca di Ribera- sono posti su basi in legno al centro del corridoio. Il dipinto di Palizzi, che non è presente nel catalogo, venne esposto a destra del dipinto di Morelli (nella foto è invece presente il dipinto di Ribera) dallo stesso Filangieri negli anni immediatamente successivi all'inaugurazione del museo. Risulta esposto sulle pareti il dipinto di Ribera. È probabile che queste due "isole espositive" siano il frutto di un ripensamento più tardo ma questa è un'ipotesi al momento non supportata da alcun riscontro documentario.

[87] Se ne vedono poco più di 40 su 85 che, in base al catalogo, risultano esposti. Sebbene sia negata la visione della parete meridionale del passaggio pensile (sulla quale erano comunque mostrati solo 7 dipinti) e l'inizio dei due lati lunghi in basso, è inverosimile pensare che si tratti semplicemente del taglio dato all'immagine. Inoltre, a conferma di variazioni

avvenute nella presentazione dei dipinti, la presenza dei dipinti di Luini, Van Dyck e Solimena sulla parete della scala che conduce al passaggio pensile originariamente esposti in basso, sulle pareti lunghe.

[88] CMF, p. LXIV.

[89] Nella parte del catalogo riservata ai dipinti, Filangieri analizza ogni opera singolarmente. La scheda segue dei campi fissi: autore, arco cronologico, scuola, materia e tecnica, definizione sintetica del soggetto (paesaggio, figure, mezza figura) titolo, misure. Molto analitica è la descrizione del soggetto. I più minuti particolari sono oggetto della spiegazione che sembra, a volte, quasi voler sostituire l'assenza di incisioni o di altre documentazioni grafiche del dipinto. Sono precisate le posizioni delle figure, le espressioni, i dettagli dello sfondo, i colori ed è in questo campo che si precisa l'essere una copia, un rifacimento, un bozzetto dell'originale ecc. Sono sempre riportate, se presenti, la firma, la data ed altre iscrizioni. Seguono le notizie sulla *Vita ed opere principali* dell'autore. Nelle note biografiche, non prive di un certo ricorso all'aneddoto, Filangieri fa costanti riferimenti alla formazione dell'artista ed alla localizzazione delle opere. Le fonti per la nota biografica sono molteplici: frequente è il riferimento a Milanesi, Morelli e Lanzi ma sono citati anche T. van Westrheene, Martinus Nyhoff, J. Houbraken. Per la pittura napoletana, la fonte principale resta comunque De Dominici sebbene sempre citato con cautela. «Non ci rendiamo garanti di quanto abbiamo detto intorno alle avventure di quest'artista, avendo dovuto desumere le notizie da quanto ne dice il De Dominici, la cui veridicità è molte volte impugnata o contraddetta da' documenti autentici, che ora vengono fuori da' nostri archivi» (p. 281), o ancora «ripetiamo le nostre proteste circa i particolari della vita di questo artista, di cui ha solo scritto, e lungamente, il De Dominici. Finché le ricerche, e la pubblicazione de' documenti riguardanti la vita e le opere degli artisti napoletani non saranno un fatto compiuto, ci è giocoforza stare a ciò che ne dissero finora i non molti accreditati nostri patrii storiografi. La pubblicazione dell'Abbeccedario artistico-napolitano del Principe di Satriano, composto su notizie tolte alla fonte limpida e pura de' patrii archivi, cui egli attende da parecchi anni, potrà contribuire a far la luce sulla nostra storia artistica, unitamente alle ricerche di tutti i benemeriti componenti la Società di Storia Patria Napoletana, in cui rifulgono quei valentuomini che si chiamano Capasso, de Blasiis, Faraglia, Maresca, Nunziante, Bonazzi, della Ville, e tanti e tanti altri valorosissimi scrittori» (pp. 301-302). Tra le fonti utili ad una riscrittura dell'arte napoletana anche un manoscritto conservato nella biblioteca del Museo «Ritratti e giunta sulle vite de' pittori napoletani raccolti per Onofrio Giannone, pittore».
Nella *Vita ed opere principali* degli artisti Filangieri, anche per i pittori non napoletani, offre ai lettori indicazioni per verifiche e confronti. Pensata per l'ambiente dei conoscitori, questa attenzione alle opere dello stesso autore presenti altrove è anche segno della volontà di sottolineare l'eccellenza degli autori dei suoi dipinti, esposti nei "Musei d'Europa superbi di avere opere di questo grande artista". A conclusione della scheda una riflessione – abbastanza sintetica- sui *Caratteri della sua maniera pittorica.* Si valuta la composizione, il disegno, il colorito ma non mancano riferimenti al mercato in considerazioni come «quadri ricercatissimi» (p. 349).

[90] Faccio riferimento a quanto scrive sul rapporto tra museo e storia dell'arte Andrea Emiliani ne *Il museo, laboratorio della storia*, in AA.VV., *Musei*, Milano 1980.

[91] Di seguito, in tabella, i dipinti in catalogo (Titoli, autore e datazione sono quelli indicati nel testo) riordinati per collocazione (pareti della Sala Agata) e per numero d'inventario. Ho preferito anche indicare le misure dei dipinti al fine di consentire la valutazione del rapporto tra dimensioni del dipinto e parete d'appoggio. Le pareti laterali della sala (parete occidentale e parete orientale) o, per essere più precisi, i due spazi disponibili che vanno dal podio in legno su cui si appoggiano le vetrine fino al passaggio pensile, hanno un'altezza di m. 2,50 ca. Non viene invece in alcun modo interrotta l'altezza della parete della scala che porta al passaggio pensile (supera i 10 metri d'altezza). Alta, ma in parte occupata dalle vetrine e dall'ingresso alla biblioteca, è la parete meridionale che va dal passaggio pensile al tetto.

Autore	Titolo	Data	Collocazione	Indicazione	N. inv.	misure
Fischetti Fedele	*Sogno di un giovane principe*	1731-1789	parete meridionale	scuola napoletana	1515	56 × 100
Ruoppolo G. Battista	*Fiori e frutta*	sec. XVII	parete meridionale	scuola napoletana	1516	69 × 97
Passante Bartolomeo	*Ritratto di Copernico*	* 1656	parete meridionale	scuola napoletana	1517	115 × 120

Autore	Titolo	Data	Collocazione	Indicazione	N. inv.	misure
Errico Fiammingo	*S. Andrea in atto di essere*	sec. XVII	parete meridionale	scuola napoletana	1518	119 × 120
Giordano Luca	*Trionfo di Galatea*	1632-1705	parete meridionale	scuola napoletana	1519	57 × 97
Ruoppolo G. Battista	*Fiori e frutta*	sec. XVII	parete meridionale	scuola napoletana	1520	69 × 97
Scuola Fiamminga	*Panorama del lato orientale di Napoli*	sec. XVIII	parete meridionale	scuola fiamminga	1521	102 × 32
Guardi Francesco	*Il Duello*	sec. XVIII	parete occidentale	scuola veneziana	1428	54 × 34
Scuola lombarda	*San Giovanni*	1619	parete occidentale	scuola Lombarda	1429	45 × 60
Solimena Francesco	*Deposizione*	1657-1747	parete occidentale	scuola napoletana	1430	122 × 85
Fragonard J. Honorè	*Sogno e sorpresa*	1732-1806	parete occidentale	scuola francese	1431	31 × 38
Zampieri Domenico	*Passaggio degli ebrei per Mar Rosso*	1581-1641	parete occidentale	scuola bolognese	1432	95 × 52
Chardin J.B. Simeon	*La Fortuna*	1699-1797	parete occidentale	scuola francese	1433	28 × 34
Scuola Napoletana	*Sposalizio della Vergine*	senza data	parete occidentale	scuola napoletana	1434	16 × 13
Barbieri Domenico	*La Maddalena*	1591-1666	parete occidentale	scuola bolognese	1435	58 × 62
Giordano Luca	*Convito di Baldassarre*	1632-1705	parete occidentale	scuola napoletana	1436	45 × 47
Trinquese I.	*La Giarrettiera*	1767	parete occidentale	scuola francese	1437	26 × 33
Bonifazio detto il Veneziano	*Deposizione*	1500-1570	parete occidentale	scuola veneziana	1438	95 × 75
Steen Jean	*Bambocciata*	1626-1679	parete occidentale	scuola fiamminga	1439	32 × 37
Ribera Giuseppe	*S. Maria Egiziaca*	1651	parete occidentale	scuola spagnola	1440	75 × 90
Scuola Fiamminga	*Il sogno*	sec. XV	parete occidentale	scuola fiamminga	1441	47 × 34
Van Falens Charles	*Venere e amore*	1684-1733	parete occidentale	scuola fiamminga	1442	39 × 30
Reni Guido	*La Madonna*	1575-1642	parete occidentale	scuola bolognese	1443	37 × 49
Van Dyck Anton	*Gesù Crocifisso*	1599-1641	parete occidentale	scuola fiamminga	1446	97 × 117
Scuola Napoletana	*Ritratto signorile*	sec. XVIII	parete occidentale	scuola napoletana	1447	0,85 × 11
Scuola Napoletana	*Ritratto di gentiluomo*	sec. XVIII	parete occidentale	scuola napoletana	1448	11 × 14
Stanzione Massimo	*Morte della ss. Vergine*	1585-1656	parete occidentale	scuola napoletana	1449	20 × 26
Breughel Johann	*La vergine col Bambino*	1568-1625	parete occidentale	scuola fiamminga	1450	47 × 36
Jacopo da Pontormo	*Nascita di S. Giov. Battista*	1493-1558	parete occidentale	scuola fiorentina	1451	36 × 56
Lama Giov. Bern.	*Testa di Gesù Cristo*	1508-1590	parete occidentale	scuola napoletana	1452	39 × 52
Valentin Pierre de Brie	*La Zingara*	1601-1634	parete occidentale	scuola francese	1453	37 × 26
Scuola Napoletana	*S. Idelfonso*	sec. XVII	parete occidentale	scuola napoletana	1454	13 × 11
Ribera Giuseppe	*Testa di S. Giov. Batt.*	1588-1656	parete occidentale	scuola spagnola	1455	78 × 66
Drouais François Hubert	*Ritratto d'incognito*	1727-1775	parete occidentale	scuola francese	1456	45 × 34
Stanzione Massimo	*L'Epifania*	1585-1656	parete occidentale	scuola napoletana	1457	20 × 26
Verelst Simone	*Il guado*	sec. XVII	parete occidentale	scuola fiamminga	1458	39 × 50
Van Eyck Giovanni	*Fuga in Egitto*	1390-1440	parete occidentale	scuola fiamminga	1459	21 × 30
Cesari Giuseppe	*Natività*	1532-1640	parete occidentale	scuola napoletana	1459	54 × 45
Mattia Preti	*La Maddalena*	1613-1699	parete occidentale	scuola napoletana	1460	125 × 100
Theolon Etienne	*La sorpresa*	1739-1780	parete occidentale	scuola francese	1461	40 × 33

Autore	Titolo	Data	Collocazione	Indicazione	N. inv.	misure
Bellotto Bernardo	*Veduta della Piazza di Padova*	1720-1780	parete occidentale	scuola veneziana	1462	80 × 54
Vaccaro Andrea	*S. Agata*	1598-1670	parete occidentale	scuola napoletana	1464	100 × 125
Van Kessel Giovanni	*Paesaggio e animali*	1626-1678	parete occidentale	scuola fiamminga	1468	22 × 18
Meren J.B. Vander	*Reddizione a Gibilterra nel 1703*	1523	parete occidentale	scuola fiamminga	1494	41 × 36
Mengs Raffaello	*Ritratto di Maria Teresa d'Austria*	1728-1779	parete occidentale	scuola alemanna	1495	47 × 42
Giordano Luca	*Allegoria sacra*	1632-1705	parete scala p.p.	scuola napoletana	1502	235 × 47
Marieschi Giacomo	*Veduta di Ruine*	1711-1794	parete scala p.p.	scuola veneziana	1503	80 × 60
Scuola Fiamminga	*Veduta di Napoli dal mare*	sec. XVII	parete scala p.p.	scuola fiamminga	1504	102 × 34
Van Bloemen J. François	*Pastori con pecore*	1662-1740	parete scala p.p.	scuola fiamminga	1505	68 × 61
Rosso fiorentino	*Allegoria*	1494-1541	parete scala p.p.	scuola fiorentina	1506	58 × 29
Ghirlandaio Domenico	*Ritratto di gentiluomo*	1449-1494	parete scala p.p.	scuola fiorentina	1506b	37 × 51
Giordano Luca	*Battaglia di Costantino*	1632-1705	parete scala p.p.	scuola napoletana	1507	175 × 125
Bonito Giuseppe	*Ritratto di Luigi Moncada*	1696-1785	parete scala p.p.	scuola napoletana	1508	202 × 105
Raffet E.	*Passaggio del ponte S. Ambrogio*	sec. XIX	parete scala p.p.	scuola francesce	1509	44 × 66
Marieschi Giacomo	*veduta di acque con Ruine*	1711-1794	parete scala p.p.	scuola veneziana	1510	60 × 80
Andrea da Salerno	*Morte di nostra dama*	1489-1545	parete scala p.p.	scuola napoletana	1511	270 × 190
Tiepolo G. Battista	*L'Epifania*	1692-1769	parete scala p.p.	scuola veneziana	1512	68 × 40
Van Bloemen J. François	*Belisario chiedente l'obolo*	1662-1740	parete scala p.p.	scuola fiamminga	1513	65 × 82
Botticelli Alessandro	*Ritratto*	1447-1510	parete scala p.p.	scuola fiorentina	1513b	50 × 38
Murillo Esteban Bart.	*Allegoria dell'infanzia Carlo V*	1618-1682	parete scala p.p.	scuola di siviglia	1514	215 × 175
Morelli Domenico	*Ritratto di Gaetano Filangieri senior*	1888	parete settentrionale	scuola napoletana	1496	285 × 175
Carta Natale	*Ritratto della famiglia Filangieri*	1830	scala biblioteca	scuola napoletana	2769	210 × 159
Ignoto	*Ritratto di fra Andrea Filangieri di Candida*	s.d.	Scala Biblioteca	s.a.	2770	59 × 52
Drouais François Hubert	*Ritratto di Louvet*	1727-1775	parete orientale	scuola francese	1444	36 × 57
Ruysdael Jacques	*Combattimento marittimo*	1630-1681	parete orientale	scuola olandese	1445	28 × 20
Garnier Etienne Barthelemy	*La scuola di disegno*	1759-1849	parete orientale	scuola francese	1465	24 × 32
Campi Giulio	*Nostra donna col Bambino*	1500-1572	parete orientale	scuola lombarda	1466	49 × 57
Bril Paolo	*Caccia agli uccelli d'acqua*	1556-1616	parete orientale	scuola fiamminga	1467	44 × 84
Luini Bernardino	*Santa Prassede*	sec. XVI	parete orientale	scuola milanese	1470	64 × 49
Vaccaro Andrea	*Madonna col Bambino*	1598-1670	parete orientale	scuola napoletana	1471	79 × 65
Pannini Giov. Paolo	*L'Arringatore*	Sec. XVIII	parete orientale	scuola parmigiana	1472	71 × 60
Innocenzo da Imola	*Sposalizio di S. Caterina*	sec. XV	parete orientale	scuola romana	1473	57 × 53

Autore	Titolo	Data	Collocazione	Indicazione	N. inv.	misure
David Jacques Louis	*Amore saettante*	1748-1825	parete orientale	scuola francese	1474	90 × 73
Van Tol Domenico	*Il bevitore*	? – 1680	parete orientale	scuola olandese	1476	25 × 31
Andrea del Sarto	*Nostra donna del rifugio*	1476-1531	parete orientale	scuola fiorentina	1477	98 × 79
Blaas c. di Vienna	*Ritratto di Gaetano Filangieri junior*	1847	parete orientale		1478	27 × 32
Raffaello (copia da)	*Madonna di Foligno*	1830 ca	parete orientale		1480	22 × 27
Dou Gerard	*La lettura*	1613-1675	parete orientale	scuola fiamminga	1482	17 × 22
Barocci Federico	*Ritratto della duchessa di U.*	1528-1612	parete orientale	scuola romana	1484	111 × 89
Pollaiolo Antonio	*Sacra famiglia*	1426-1498	parete orientale	scuola fiorentina	1486	35 × 45
Woickert Eberard	*Ritratto della cognata di G. Filangieri s.*	sec. XVIII	parete orientale	scuola alemanna	1487	62 × 52
Luini Bernardino	*Nostra donna col Bambino*	sec. XVI	parete orientale	scuola milanese	1489	54 × 47
Scuola di Claudio di Lorena	*Baccanale*	sec. XVIII	parete orientale	scuola francese	1490	60 × 77
Rosa Salvatore	*Le vedette*	1615-1673	parete orientale	scuola napoletana	1491	35 × 42
Woickert Eberard	*Ritratto della cognata di G. Filangieri s.*	sec. XVIII	parete orientale	scuola alemanna	1492	69 × 52
Boucher François	*Venere che disarma amore*	1704-1780	parete orientale	scuola francese	1493	126 × 96

[92] È un'ipotesi abbastanza probabile, quasi una scelta di contesto anche per i dipinti. Sull'interesse di Filangieri per lo studio delle gallerie napoletane si veda, in appendice, la relazione di Bartolomeo Capasso.

[93] Lettera di G. Filangieri al Ministro di Grazia e Giustizia, AMF, B.40, f. 1 Il testo è interamente riportato nel mio saggio *Per la storia, le arti e le industrie… cit*., pp. XLIX-L.

[94] G. Filangieri, *Documenti…* cit., II, 1884, p. VIII.

[95] Ivi, p, XXV-XXVI.

[96] Ibidem.

[97] E. Perodi, *op. cit.*, pp. 17-18.

[98] "La storia delle belle arti e delle industrie artistiche dell'Italia meridionale – scrive Filangieri – è storia rimasta finora per diverse ragioni o ignota, o avvolta fra mille errori; tanto che a giudizio degl'intelligenti essa è tutta intera da rifare". Citato in N. Barrella, *Per la storia, le arti…* cit., p. XLIX.

[99] G. Filangieri, *Documenti…* cit., IV, 1888, pp. XI-XII.

[100] Ivi, II, 1884, pp. XXV-XXVI.

[101] *Descriptions des objets d'art qui composent…* cit., p. 13.

[102] E. Perodi, *op. cit*., p. 26.

[103] G. Filangieri, *Documenti…*, IV, 1888, pp.XI-XII.

Appendice al secondo capitolo

* In questa appendice sono trascritti solo alcuni dei documenti conservati nei volumi 35 e 36 del cosiddetto Archivio A del Museo Filangieri.
Considerata la quantità di fatture, ricevute di pagamento, solleciti ed altri documenti simili conservati nei faldoni si è preferito riportare solo quei "notamenti" citati nel testo, utili ad alcune riflessioni sui metodi d'intervento o sulla precedente collocazione dei materiali esposti e la corrispondenza tra Filangieri ed i suoi collaboratori. Si rimanda al volume a cura di N. Barrella e R. De Lorenzo, *Ritratto di famiglia in un museo*, Napoli 1996 per l'elenco completo dei fascicoli contenuti nei faldoni citati.

Bozza di offerta del Museo alla città di Napoli e progetto di Statuto

Napoli 18 novembre 1881

[Il testo definitivo venne poi pubblicato nell'Appendice documentaria del *Catalogo del Museo Filangieri*. Si riporta questa bozza in appendice anche per segnalare, in corsivo, i periodi eliminati e le variazioni rispetto all'offerta pubblicata nel 1888]

Il Principe di Satriano Sig. Gaetano Filangieri ha speso la maggior parte della sua vita nel riunire un Museo composto:
1° Di una collezione di armi medievali ed orientali con armature intiere e mezze armature adorne delle più squisite azziminature, spade, spadoni, scudi, azze, portamicce, pugnali, piccozze, delle più svariate fogge e dintornature, in cui la eleganza e la preziosità del lavoro rivelano i tipi e le fogge dei più valorosi armaiuoli napoletani, milanesi, bresciani e toledani del XV e XVI secolo; nonché di una collezione di armi chinesi, giapponesi, malesi, caucasine, indiane, persiane ecc. Morsi, testiere di cavalli, sproni e simili.
2 Di una collezione di quadri antichi al n. di 60 dei più insigni pennelli e di gran valore, tra cui dei bellissimi del Luini, del Domenichino, del Bonifacio, del Barocci, del Van der Meuren, di Jan Steen, di Van der Klemen, di Van Eick, di Gerad Dou, di Boucher, di Fragonard, di Luca Giordano, Murillo, Ribera ecc.
3 D'una collezione di maioliche faentine, di Gubbio, di castelli d'Abruzzo, di Casteldurante, del Cafaggiolo, del Grue, del Criscuilo, del Giustiniani e del Mollica di Napoli,a cui fa riscontro una nobilissima collezione di porcellane, dove scorgonsi tipi di tutte le marche delle fabbriche che hanno esistito e soprattutto di Capodimonte coi suoi tre periodi rappresentati dai capi i più scelti ed eletti di porcellane, di paste tenere, di biscuit.
4 D'una collezione d'animali e pastori del Sammartino, del Mosca, del Vassallo, del De Luca ed altri rinomati autori.
5 D'una collezione di avorii
6 D'una collezione di legni intagliati, tra cui grandi casse per corredi di spose del XVI, XVII e XVIII secolo ornati di storie e festoni, di forzieri, gabinetti, ciscranne, seggioloni, scrigni, tavoli ed intieri rivestimenti murali, colonne ecc. dell'epoca per lo più in cui a Napoli fiorirono il Chiarini, il Turbolo, il Porcarelli, ed altri artefici della scuola del Miriliano e del D'Auria.
7 D'una collezione di vetri antichi i più delicati e preziosi di Murano e di Venezia, nonché si smalti di Limongia, più che rari e di altissimo valore.
8 D'una collezione di svariate miniature dei maggiori miniaturisti da Petitau a Dune.
9 Di una collezione di tappeti orientali del più scelto disegno e di gran ricchezze, ricordanti i motivi delle stoffe dell'Indie, Persia, Mecca, d'Afghanistan, Cachemire e stoffe veneziane del XVII secolo.
10 D'un monetario e medagliere
11 D'una collezione elegantissima di ventagli, ornamenti di madreperla, tartaruga, coralli, nonché tabacchiere in metalli preziosi.
12 D'una biblioteca annessa al Museo formata tutta di libri, d'arte ed opere di storia napoletana.

Questo Museo, che illustra non poco la storia dell'arte, è stato un pensiero amorosamente coltivato per farne omaggio alla sua città natale. Bisognava però aspettare una occasione favorevole di un edifizio monumentale ove allogarlo, quando non si avesse voluto edificarlo di pianta. La costruzione della via del Duomo ha fornito questa occasione mercé l'antico Palazzo Como attestante in Napoli una delle più maschie creazioni dell'architettura del secolo XV: Palazzo che il Municipio intelligente di questa città, nulla ha risparmiato di cure e di spese per conservarlo, giacché a sottrarlo alla distruzione, cui la nuova strada il condannava l'ha fatto ricostruire pietra per pietra sull'uno dei fronti della stessa.
Però attualmente una tale amorevole ricostruzione non ha prodotto che una sola facciata e le due fiancate, quali la sinistra e parte della destra, racchiudenti un'area utile e netta di circa mq.272 ; da cui va dedotto lo spazio necessario nel pianterreno a svolgersi una comoda scala e praticarsi un'abitazione pel portiere, e nel piano superiore oltre allo spazio, cui deve porre capo la scala, due ambienti uno per la biblioteca e l'altro per l'uffizio del Conservatore. Sicché ben chiaro appare come nel detto piano superiore siavi appena lo spazio per la costruzione di una grande unica sala, in cui va costretta alla meglio tutta la suddescritta suppellettile artistica del Museo spendendosi intorno per la sistemazione della fabbrica, delle decorazioni e pel detto allogamento la somma di oltre £. 300mila. A ciò si aggiunge che per le condizioni speciali del pianterreno e per la poca luce, che vi entrerà sia per la porta d'ingresso sia per vani non di grande ampiezza che vi si possano praticare nel lato di dietro nello stesso non si potranno disporre oggetti d'arte di un certo interesse, cui occorra una luce aperta e diffusa.
Egualmente stante l'ampiezza che bisognerà dare all'unica sala al I piano, che sarà d'uopo illuminare dall'alto, non si potrà sovraimporre oltre la linea della cornice finale di coronamento un secondo piano al primo. Quali condizioni se convengono ad un edificio da attribuirsi all'uso di Museo, precludono qualunque via a poterlo adibire a quello di una privata abitazione, che per niente avrebbe agio di svolgervisi stante la limitata altezza d'un unico piano superiore, cui non è consentito alcun'altra sovrapposizione.
Ciò premesso l'esponente Principe di Satriano, chiede:
1° Che l'edifizio di Palazzo Como nello stato in cui si trova venga addetto alla collocazione e conservazione del Museo sopra cennato avente il valore di circa 1 milione e 500 mila e più o meno di lire cosa di cui la Giunta ed i consiglieri di questo Municipio possono prender conto quando e come meglio crederanno
2° Che lo edificio gli sia consegnato nello stato attuale, restando a carico del concessionario tutte le spese occorrenti perché sia addetto a Museo[eliminato]
3° (poi 2°) Che unico scopo di tale edificio debba esser l'allogamento del Museo suddetto, il quale siccome per le condizioni del fabbricato non potrebbe venir disposto che solo nel 1° piano, così si farebbe una sola gran sala, o due al più con copertura di cristallo per aver la luce superiore, essendo scarsa quella dei vani laterali restando a carico dell'offerente tutte le spese occorrenti tanto per la costruzione, quanto per lo allogamento delle collezioni.
4° (3°) *Il Museo suddetto dovrebbe portare il nome di Museo Carlo Filangieri Principe di Satriano [eliminato]*
Una lapide rammenterebbe il lavoro di trasposizione, l'anno in cui fu eseguito e la destinazione data all'edifizio ad uso di Museo, *dal benemerito Municipio di Napoli [eliminato]*
5° Nel termine di 5 anni l'esponente si obbliga di dar compimento alla fabbrica, alle decorazioni,

all'impianto del museo e ad ogni altra cosa necessaria per lo scopo su espresso. Dopo l'elasso del termine presente il concessionario si obbliga[eliminato]
6°(4) Ad istanza del Municipio e del Principe di Satriano sarebbero fatte le pratiche opportune presso chi di diritto per la elevazione del d.° Museo ad ente giuridico autonomo ad uso e benefizio pubblico, ed a tal uopo l'offerente costituirebbe la rendita di £.2500 iscritta nel G. Libro per la manutenzione del Museo, pel salario al portiere ed onorario al Conservatore, oltre quello che crederà di poter disporre in appresso in aumento della detta dotazione, tanto per l'accrescimento progressivo degli oggetti del Museo, quanto per premi annui o concorsi e tutt'altro che possa aumentare il prestigio ed il decoro di tale artistica fondazione.
L'esponente ritenendo che l'amore del natio loco faccia gradire la presente offerta, pregò l'onorevole Municipio di Napoli a deliberare.

Napoli, 18 novembre 1881

Indice del Volume 4
Fascicolo 36

Museo Filangieri
Addobbo

A

Domenico **Alfano**	Incisore
Eugenio **Alvazzi**	Fabbricante di oggetti di stagno
Pietro **Avallone**	Fabbro ferraio

B

Barone	Tartarugaro

C

Calandra e Bondon	Negozianti di stoffe in Torino
Emma **Caracciolo**	Marchesa di S. Marco
Salvatore **Cepparulo**	Scultore
Salvatore **Campese**	Negoziante di stoffe
Agostino **Conte**	Pittore e restauratore di quadri
Giuseppe **Caropreso**	Tappezziere
Giovanni **Conte**	Giardiniere
Salvatore **Cangiano**	Indoratore di mobili e cornici

D

Giuseppe **D'Auria**	Negoziante velieri e bandieraio
Giuseppe **Donzelli**	Negoziante di telerie etc.
Francesco **de Luca**	Fonditore
Antonio **De Rosa**	Falegname
Luigi **De Paola** e figli	Doratore di cornici e mobili

G

Enrico **Giannini**	Litografo
Luigi **Gasperini**	Scultore in legno in Torino
Agostino **Giordano**	Giardiniere
Giuseppe **Guaita**	Fabbro ferraio in Torino

H

Luigi **Hermann**	Negoziante di cornici litografie oleografie etc.

L

Gennaro **La ragione**	Negoziante di carte per parato e colori
Gennaro **Lista**	Orologiaio

M	
Miccio e C.e	Negoziante (Unione delle fabbriche)
Augusto **Moscarella**	
Raffaele **Monteforte**	Ebanista
Giuseppe **Monteforte**	M.° ebanista
N	
Gaetano **Nasti**	Negoziante di mobili
P	
Henri **Plasson**	Fabbricante di supports metalliques a Parigi
Luigia **Parisi**	(reti di ottone per la biblioteca)
Alessandro **Pedersoli**	Fabbricante e negoziante di letti
Pietro **Petrocca**	letterista
Gaetano **Pennaiola**	Fabbricante di galloni
R	
Richter e C.	cartoleria, litografia e tipografia
V	
Raffaele **Von Arx**	fumista
Fiorentino **Vivo**	

SALVATORE CANGIANO
Indoratore

Lavori fatti dall'Indoratore Salvatore Cangiano e Co. Per sua Eccellenza il Signor Principe Satriano Filangieri

		Lire	cent.
2	leggende cassate le lettere, ingessate raschiate e dorate	8	00
1	Cornice grande a bastone fatta nero a cera ed oro con nastro ingessato e raschiato e dorato con stemma	25	00
6	Metri di bacchette di Francia nere ed oro	7	00
4	Leggende bois-chine dorati i piani in giro e la placca di mezzo	20	00
1	Leggenda ingessata e raschiata nera ed oro col nome Bonito Giuseppe	7	00
4	Leggende lunghe bois-chine i piani in giro dorati e la placca di mezzo	20	00
25	Pezzi d'ornati fatti a noce	25	00
1	Leggenda a pulitura apparecchiate e dorate le lettere incise	40	00
2	Bastoni con due leoni ingessati e raschiati e dorati ad oro di zecchino	75	00
	Dorate le lettere ai libri sulla tribuna del Museo	9	00
2	Cornici grande lavate e ripigliate con oro e dato di nuovo il matto	10	00
3	Quadrati di bacchette stuccate le puntine dipinti nere e riattato l'oro	5	00
1	Cornice dorata la luce e fatta a nero lucido	6	00
	Riattate 4 vetrine nere ed oro	3	00
1	Cornice grande ingessata e raschiata fatta nero ed oro	80	00
1	Ovale antico con N.° 3 bordini d'intaglio ingessato e raschiato dorato ad oro di zecchino con i gusci ed una fascia a nero matto	80	00
1	Cornice Salvator Rosa ingessata e raschiata ripartita nera ed oro	20	00
Riattatura generale alle cornici con gesso ed oro		20	00
2	Canestre si sono prima apparecchiate, indi si sono dorate a mezz'oro	5	00
	Totale		465,00

Ho in conto lire Cento
A cautela
Salvatore Cangiano

Napoli 31 maggio 1887
Signor Principe Satriano Filangieri
Salvatore Cangiano
Indoratore di mobili cornici ed altro

Mese	data	N°	Dettaglio dei Lavori	Lire	Cent.	Lire	Cent.
Marzo	31	1	Leggenda ingessata raschiata e dorata ad oro di zecchino	7	00	7	00
		2	Aste per bandiere ingessate e raschiate, una argento e blu, e l'altra oro di zecchino e rosso araldico	25	00	50	00
		2	Piccole aste ingessate e raschiate una dipinta blu e l'altra rossa	2	50	5	00
		1	Cornice argento a mistura antica venduta al Sig. Principe, indi questa cornice s'è ricorticata, poi ingessata e raschiata con intaglio nella luce, fatta nera ed oro, con lastra di Francia doppia, e tavoletta, questa cornice ci si è situato un diploma	24	00	24	00
			Totale			86	00

Senza avere altro a pretendere Lire settantacinque a sola cautela

7 gennaio 1888 Napoli Salvatore Cangiano

Lavori eseguiti pel Museo Filangieri per S.E. il Sig. Principe Filangieri

1 Leggenda di legno coll'iscrizione incisa Biblioteca, queste lettere incise si sono prima apparecchiate, dorate ad oro di zecchino	£. 3,00
1 Lanterna antica si è prima ricorticata, indi stuccata, poi ingessata e raschiata fatta noce a cera	£. 40.00
1 Cornice con paglia intagliata sul piano ed ovolo grande esterno, ingessata e raschiata, luce interna ed ornati dorati ad oro di zecchino con gusci nero a cera/ il quadro è del	£. 105,00
1 Cornice a tre ordini d'intaglio, quest'intagli si sono prima ricorticati poi ingessati raschiati e dorati ad oro di zecchino (il quadro è del van Dyck)	£. 90,00
2 pezzi d'intaglio antichi si sono prima ricorticati poi stuccati indi ingessati e raschiati fatti nero a cera	£. 30,00
12 Rosoncini antichi si sono prima ricorticati poi ingessati e raschiati fatti ad imitazione noce a cera a £. 1,25 ogn.	£. 15,00
1 Cornice grande si sono prima stuccate le convessure, e dov'era il gesso staccato s'è ingessato e raschiato, dorate le riattature sull'oro e ripartita con nero a cera, il piano esterno s'è ingessato e raschiato e dipinto nero (il quadro è del	£. 39,00
12 Lettere incise sulla porta d'ingresso della scala di sopra e sulla porta a sinistra, queste sono state stuccate poi ingesssate e raschiate, apparecchiate e dorate ad oro di zecchino	£. 29,00
1 Cornice con cantoni intagliati s'è prima ricorticata aggiustato l'intaglio agl'angoli, ingessata e raschiata e dorata ad oro di zecchini i cantoni intagliati e le verniciature meno che gola ch'è stata fatta nero a cera (il quadro è del Solimene)	£. 119,00
Riporto Lire	458,00
1 Cornice riattata con gesso ed oro il piano esterno stuccato e raffinato e dipinto nero (il quadro è del Andrea da Salerno)	£. 7,00
Totale	£. 465,00
Ricevuto in conto Lire Cento – Più altre £. Sessantacinque	£. 165.00
Resta	300.00

Ricevo con cecco n. 00.740 lire duecentocinquanta senza di avere altro a pretendere fino ad oggi 13 maggio 1886

Salvatore Cangiano

AGOSTINO CONTE
Pittore e restauratore di quadri

Dichiarazione del Pittore - Restauratore Agostino Conte
Napoli 19 novembre 1888

Dichiaro di aver ricevuto dall'Ecc.o P.pe di Satriano, Gaetano Filangieri la sottosegnata somma pei seguenti lavori.
1° Quadro – Madonna del Luini- Si sono chiusi diversi tarli con l'acido fenico, e si sono restaurati due buchi sporgenti al di sopra del dipinto
2° Quadro di van der Meren – Si è levata la bollatura prodotta dall'apparecchio della tavola
3° Quadro- Ritratto dell'Ecc.mo Principe di Scuola francese. Si è pulito e dato di vernice.
4° Quadro – Maddalena di Mattia Preti. Si sono levati molti restauri, e rimesso nel suo pristino stato.
5° Quadro – Ritratto di un Cavaliere di Malta. Si è fatto foderare scoperto e restaurare nei punti mancanti
Napoli, li 19 novembre 1888

Dichiarazione del Pittore - Restauratore Agostino Conte
Napoli 6 febbraio 1888

Dichiaro d'aver ricevuto dall'Ill.mo Principe Gaetano Filangieri lire settanta pel restauro di due tavole di stile cinquecentista.
Napoli 6 febbraio 1888
Agostino Conte

Notamento dei quadri restaurati
Napoli 30 dicembre 1886

Notamento dei quadri restaurati per conto di S.E. il principe Gaetano Filangieri

1° Un bozzetto di Luca Giordano, pulito e dato di vernice
2° Una madonna di Andrea Vaccaro, cui si è dato di vernice
3° Un ritratto ovale, pulito e chiuso un buco, e dato di vernice
4° Un Amorino di Scuola francese, chiuso un buco, pulito e dato di vernice
5° Due ritratti di scuola francese, tolti di vernice, puliti e dati di nuova vernice

Napoli 30 dicembre 1886
Quietanza per Lire
Agostino Conte

Nota de' quadri restaurati per conto di S.a Ecc.a il principe Sig. Gaetano Filangieri

1° Quadro di Giuseppe Ribera- S'è levata la vernice e divrsi restauri, che non avevano ragione di esistere per essere il dipinto in buono stato.
2° Battaglia del Panaro, episodio, del Cav. Carta. Si son tolte diverse bolle e s'è spianato il dipinto, distruggendo la vernice vecchia che aveva ingiallito il colore.
3° Sacra famiglia, Scuola di Innocenzo da Imola. Si son tolti non pochi restauri, che alteravano il carattere originale.
4° Maddalena di Giov. Francesco Barbieri. Si è pulito e dato di vernice.
5° Due ovali, paesi. Si sono puliti egualmente e dati di vernice.
6° Due quadri di Marieschi Giacomo. S'è dovuto levarne la vernice vecchia perché si erano ingialliti
7° Un quadro rappresentante l'Adorazione de' Maggi. Si è pulito e dato di vernice
8° Due marine vedute di Napoli. Si è tolta la vernice vecchia, come nei quadri precedenti.
9° Un Odalisco, pulito e dato di vernice.
10° Ritratto di una donna attribuito a Raffaele Mengs. Si sono tolti de' restauri e dato di vernice.
11° Quadro rappresentante una Venere con diversi amori. Si è dovuto pulire e chiudere un buco.
12° Ritratto grande di Bonito. S'è spianato e pulito e dato si vernice.

Napoli, 27 ottobre 1886
Agostino Conte

MICHELE CONVERTI
Maestro Pittore

Contratto tra Michele Converti e Gaetano Filangieri

Con la presente privata scrittura da valere nei sensi di legge. I qui sottoscritti Principe di Satriani D. Gaetano Filangieri domiciliato alla Via Gaetano Filangieri palazzo proprio Assistito dagli Architetti Sig. Eduardo De Angelis e Ludovico Romano Ed il Maestro pittore Converti Michele domiciliato alla Strada San Giuseppe dei Nudi n. 65
Hanno stabilito e convenuto quanto appresso. Volendo il sullodato Principe Filangieri fare eseguire al suo Museo i seguenti lavori.
1° fare dipingere ad olio ad imitazione di legname noce terminato con vernice inglese, a norma di saggio già dal Principe approvato, l'intera soffitta di legname con i mensoloni che copre il salone del suo Museo in costruzione alla via del Duomo nel palazzo Como.
2° Dipingersi a fresco il fregio sottostante all'indicata soffitta con colore bleu proprio del sullodato Principe fatto venire appositamente da Parigi.
3° Campire l'indicato fregio a fresco da Pellicani e stelle con gesso a tenore delle forme e disposizioni già modellate, ed approvate sopra luogo.
4° Ricacciare previo spolverio sia su i cassettoni, che alle corde principali tutti gli ornati ad oro di Germania, a tenore dei motivi già eseguiti e similmente approvati.
5° Coprire e lavorare a regola d'arte ed a tempo opportuno con simile oro di Germania previo apparecchio e mordente tutti gli indicati pellicani e stelle.
6° Ed in ultimo tingersi anche ad olio ed a norma del disegno tutti i blasoni avanti alle mensole di tenuta alle corde principali.
ne ha dato l'incarico al M.° pittore Converti con i seguenti patti e condizioni.

a) Tutti gli indicati lavori da eseguirsi cosi detto a cottimo non già a relazione e misura metrica-
b) Che per la tintura ad imitazione di legname noce antica, dovrà in tutto e per tutto attenersi alle seguenti prescrizioni, cioè: Apparecchiare tutto il legname con tre passate ad olio cotto, la stuccheggiatura a colore pomiciarsi tutta, più le velature a legname noce antica; lustrare con tre passate di vernice inglese nonché pomiciarsi con soletta e tripoli ed in ultimo la fruttatura con cura- Ciò e non altrimenti.
c) Che per gl'indicati lavori d'indoratura lo stesso Converti Michele dovrà servirsi solamente dei fogli d'oro di Germania i migliori che vi sono in vendita. Detti fogli di oro saranno attentamente osservati per essersi sicuro della buona qualità e finezza e prima di darsi principio al lavoro saranno tutti timbrati dal sullodato Principe- Detti fogli d'oro così timbrati potranno mettersi in opera e non altri.
d) Tutti gli indicati lavori dovranno avere la durata di mesi due e non oltre. Dovranno principiarsi ad dì quindici del corrente mese e terminare al dì quindi del prossimo mese di dicembre- N.B. Qualora i lavori a gesso non si trovassero asciugati per causa di giornate piovose: solo in questo caso potrà il Converti ottenere altra nuova proroga.
e) Lo importo di tutti i ripetuti lavori di tintura, gesso ed in doratura giusta il modo come si sono descritti nel presente foglio come dai numeri 1 e 6 giusta la stima preventiva fatta dagli indicati architetti De Angelis e Romano viene fin da ora fissato per l'inalterabile cifra di lire tremilatrecento tutto compreso e niente esclusi, e senza pretendere qualsiasi eccedenza.

f) L'indicata cifra di lire Tremilatrecento ne faranno numero tre pagamenti eguali ciascuno di lire Millecento di cui il primo di essi sarà pagato allo stesso Converti previo certificato degli indicati Architetti De Angelis e Romano; nell'esecuzione del lavoro il secondo pagamento dopo terminato il lavoro ed il terzo ed ultimo pagamento dopo un anno.
g) Il ripetuto Converti Michele resterà responsabile a tenore di legge dell'ottima esecuzione dei lavori a lui affidati e ne garantisce fin da ora per la perfetta riuscita consistenza e durata-
h) Tutti i ripetuti lavori si debbono eseguire a totale compiacimento del sullodato Principe Filangieri e degli Architetti de Angelis e Romano e questi ultimi nell'assumere l'obbligo d'invigilare i lavori hanno inoltre la facoltà di far rifare a nuovo tutti ciò che non venisse eseguito a norma delle condizioni riportate nel presente foglio ed a tenore delle perfette regole costruttorie. Tutto ciò che per avventura si dovesse rifare restar deve a danno e spese del ripetuto Converti.
i) Resta inoltre convenuto che per ciascuna settimana di ritardo dal perentorio stabilito nella presente convenzione lo stesso maestro pittor Converti dovrà pagare lire (Mille) (a) di multa a favore del sullodato Principe Filangieri che sarà dedotto dall'ammontare generale dei lavori riportati nel presente foglio.
j) Lo stesso Intraprenditore Converti Michele nell'accettare lo incarico ricevuto e volendo sottostare a tutti i patti e condizioni di sopra descritte ha sottoscritto il presente foglio (a) (dico cento)
k) Qualora la presente carta si dovesse rendere esecutiva le spese tutte di tassa multa e registro andranno a carico della parte inadempiente.
l) Del presente foglio se ne sono fatti numero due originali, di cui uno è rimasto in potere del sullodato Principe e l'altro presso il ripetuto Converti.

Napoli quindici ottobre 1885
Gaetano Filangieri Principe di Satriano
Michele Converti
Articolo aggiunto – Terminati i lavori se questi corrisponderanno interamente al totale compiacimento dl sullodato Principe Filangieri in tal caso lo stesso Converti avrà una gratificazione a bene placido e volontà del suddetto Principe
Gaetano Filangieri Principe di Satriano
Michele Converti

GIUSEPPE MARINGOLA
Maestro lastraro

Contratto tra Giuseppe Maringola e Gaetano Filangieri

Con la presente scrittura privata da valere nei sensi di legge. I qui sottoscritti Principe di Satriano D. Gaetano Filangieri domiciliato alla Via Filangieri palazzo Proprio ed il maestro lastraro Maringola Giuseppe domiciliato nel Cortile Santa Chiara n. 7
Hanno convenuto stabilito quanto appresso.
Volendo il sullodato Principe Filangieri porre i vetri a rulli de Venezia contornati di piombo a N° telai di finestre e finestrine del suo Museo alla Via del Duomo palazzo Como a tenore di quelli gia posti in opera ai sette finestroni a livello del Salone già costruiti dal Comm.re Salviati di Venezia ne ha dato l'incarico al Maestro lastraro Maringola Giuseppe con i seguenti patti e condizioni:
1° per ciascun metro quadro di ponitura in opera di detti rulli con piombo lavorato in giro all'intutto simile al campione esistente in opera resta stabilito l'inalterabile prezzo di Lire 18,00 al metro quadro.
2° Per ogni quadri metri cinque di lavoro eseguito pagarsi al Maringola l'acconto di Lire 90,00 e ciò fino al totale adempimento dl lavoro.
3° Tutto a farsi dovrà durare non al di là de' mesi quattro dal dì in cui sarà sottoscritto il presente foglio.
4° Resta inoltre convenuto che per ciascuna settimana di ritardo lo stesso Maringola Giuseppe dovrà pagare Lire 5 di multa a favore del sullodato Principe Filangieri e che sarà dedotto dell'ammontare generale del lavoro fatto.
5° I ferretti e fornice per siti che vi occorreranno per sostegno dei ripetuti rollini saranno pagato separatamente ed a lavoro terminato, meno però le attaccature di ferro filato che restar debbono a carico di Maringola.
6° Tutto il lavoro in generale da eseguirsi dal detto Maringola dovrà eseguirsi a totale compiacimento del sullodato Principe Filangieri e qualora il lavoro istesso non venisse eseguito a perfetta regola di Arte, in tal caso sarà rifatto a danno e spesa dello stesso Maringola Giuseppe.
7° Il medesimo Maringola Giuseppe nell'accettare lo incarico ricevuto e volendo sottostare a tutt'i patti di sopra descritti ha sottoscritto il presente foglio che restar deve in potere del Sullodato Principe di Satriano D. Gaetano Filangieri.

Napoli 14 febbraio 1800ottantotto
Giuseppe Maringola

Ho ricevuto in conto da S.E. il Principe Filangieri oggi stesso la cifra di Lire quaranta. L. 40.
Giuseppe Maringola

Notamento e valuta dei lavori di lastre eseguite dal maestro lastraro Giuseppe Maringola per conto di S. Eccel.za il Principe di Satriano D.gaetano Filangieri nel suo Museo nel Palazzo Como alla Via del Duomo

Indicazione dei lavori

Fronte ad Oriente

Ai quattro portelloni a livello del pianterreno si sono tessiti i rulli Veneziani di vetro del sullodato principe in N. 683

Tessitura di detti rulli con fascette di piombo analoghe saldature di piombo, e pezzetti di rame saldati a stagno di misura il primo portellone di metro 1,81 per 1,17,il secondo di metro 1,67 per 1,10, il terzo di metro 0,98 per 1,79, ed il quarto di metro1,83 per 1,04 sono quadri metri 7,60

Mezzi rulli ricacciati di lastre del maestro sono unitamente N. 134

Spichetti di lastre simili sono N. 1461

Al finestrino in alto verso il Nord posto i simili rulli in N. 95

Tessitura dei rulli di metro 0,87 più 1,98 fa metri 1,11

Mezzi rulli di lastrine del Maestro sono N. 22

Spichetti simili sono N. 205

Fronte a Mezzogiorno

Ai due telai il primo corrispondente nella stanza del Custode, ed il secondo in seguito nella scala di piperno si sono situati in simili rulli in N. 344

Tessitura dei rulli simili ai detti telai ciascun vano diviso in numero quattro vuoti: di essi due ognuno di metro 0,56 per 1,29, ed latri due ciascuno di metro 0,56 per 0,80: fanno unitamente quadri metri 4,66

Mezzi rulli di lastre simili sono n. 152

Spichetti simili in n. 684

Per i tre telai a livello della Biblioteca compreso quello sulla scala di marmo situatisi i simili rulli in n. 306

Tessitura simili dei detti rulli per i due lati simili ognuno di metri 0,85 per 1,70, e quello di mezzo di metro 0,88 per 1,68, sono quadri metri 4,36

Mezzi rulli simili: sono n. 78

Spichetti: sono n. 673

Al telaretto sotto la scala di piperno si sono tessiti numero dodici vetri del maestro anche un nuovo piombo del maestro in metri 5,43 con numero quindici legature di fili di rame con saldature di rame e di misura metro 0,67 per 0,64; si valuta per L. 6,30

Fronte ad Occidente

Al telaio di luce alla stanzetta dei pastori si sono tessiti i simili rulli in n. 247

Tessitura simile dei rulli di misura metro 1,00 per 2,50 son metri 2,52

Mezzi rulli di lastre simili sono n. 45

Spichetti simili sono n. 513

Fronte a Settentrione

Al telaio nella scala della Biblioteca si sono tessiti i simili rulli in n. 60

Tessitura simile di rulli metro 1,15 per 0,62: sono quadro metri 0,91

Mezzi rulli di lastre simili n. 24

Spichetti simili: sono n. 182

Al telaio di sotto della scala di legname di salita alla Tribuna postosi i simili rulli in n. 56

Tessitura simile dei rulli metro 0,57 per 1,17 per metri 0,67

Mezzi rulli sono n. 17

Spichetti sono n. 108

Lavori Interni

Pianterreno

Ai due telai di finestre a rimpetto si sino situati i vetri di Francia del proprietario con numero 360 vetri uniti con piombo doppio tirato appositamente nonché analoghe saldature di stagno di misura ciascuna mezzo telaio metro 1,17 per 3,34 fanno quadri metri 15,64

Simile tessitura di vetri eseguita al telaio grande di mezzo a rimpetto metro 1,24 per 2,83 per quadri met. 7,02

Simile tessitura di vetro al sovrapporta in numero 80 e di misura metri 1,24 per 1,57 per ciascun mezzo telaio, fa met. 3,88

Simile tessitura di vetri come sopra al telaio grande d'ingresso: ciascuno mezzo telaio di metro 1,24 per 2,83; fa met. 7,02

Per sovrapporta ogni mezzo telaio metro 1,24 per 1,57 fanno met. 3,88

Alla chiusura del vano d'ingresso alla stanza del Custode agli sportelli si sono tessiti i rulli piccoli veneziani anche del proprietario in uno sono n. 184

La tessitura di detti rulli con simile piombo del maestro e saldature di stagno in numero 4 porzioni due ognuna di metro 0,32 per 0,53, ed altri due ciascuno di metro 0,32in quadro: sono quadri met. 0,54

Spichetti di lastre fra detti rulli sono unitamente n. 336

Lastri opachi numero 4 posto anche nella stanza dl Custode ciascuna di pollici 29 per 21 che a £. 4,76 da cui toltosi il 25 su 70 come sconto risulta di £. 3,57 ed imp. £. 14,28

Per la tagliatura e ponitura in opera di dette numero 4 lastre a cent. 20 ognuna importano £. 0.80

Salone

Ai quattro finestrini in alto si sono piazzati i simili rulli in n. 95 per ciascun telaio sono n. 380
Tessitura di medesimi rulli ciascun telaio di misura metro 0,87 per 1,28: sono quadri met. 4.44
Mezzi rulli di lastri per ciascun telaio sono num. 22 in uno fanno n. 88
Spichetti simili per ciascun telaio numero 205: fanno n. 820

Lavori posteriori

Per maggior freno di tutti i finestrati a rulli si sono aggiunte altre bacchette di ferro del falegname ed all'oggetto si sono fatte altre legature di rame filato doppio con saldature di stagno che sono n. 988 che a cent. 5 ognuno; imp. £. 49,40
Rimpiazzi di rulli dopo di essersi tolti quelli rotti: sono n. 35 che a cent. 15 ognuno importano £. 5.25
mezzi rulli simili sono n. 33 dopo di essersi tolti quelli rotti si valutano pel tempo occorso a cent. 10, ognuno, importano £. 3,30
Rimpiazzato similmente n. 27 spichetti dopo di essersi tolti quelli rotti che a cent. 3 ognuno, importano £. 0,81
In ultimo per essersi polito tutti i sminestrati dell'edificio, si valuta per £. 10.00
Sono £. 96,14

Sommario

	Quantità	Prezzo	Importo
I rulli grandi situati in opera ai nuovi telai sono unitamente n.	2471		
Idem piccoli sono	184		
Tessitura dei rulli in numero 7 partite fanno unitamente quadri metri	26,61	18,00	478,98
Mezzi rulli ricacciati da lastre del maestro: sono unitamente numero	560	0,07	39,20
Spichetti del maestro sono unitamente numero	4982	0.1	49,82
Tessitura dei vetri di Francia come sopra con doppio piombo			
del maestro tirato appositamente in n. 5 partite fanno quadri metri	37,44	16,50	617,76
A cui aggiuntovi i prezzi a stima in		90,04	
Si ha il totale di £. Mille dugenta settantacinque e cent. 80		1275,80	
Fattasi deduzione della cifra ricevuto in conti in Lire milleuno – dico		1001,00	
Restano altre		274,80	

Napoli 4 marzo 1886
Gli architetti
Edoardo de Angelis
Lud.o Romano
Io qui sotto scritto ho riscosso lo intero ammontare della presente misura in lire milledugentosettantacinque in diversi pagamenti – l'ultimo dei quali di Lire dugentosettantaquattro, e per quietanza oggi, lì diciassette Marzo 1800ottantasei
Giuseppe Maringola

MUSEO ARTISTICO INDUSTRIALE

Lettera di Filippo Palizzi a Gaetano Filangieri

Napoli 25 Novembre 1884
Ill.mo Sig. Principe
Il desiderio che Ella si compiace di esprimermi nel suo foglio in data del 20 novembre ultimo e che le venne ispirato dal bel risultamento ottenuto dalla nostra Officina ceramica nell'eseguire il campione del mattonato del Palazzo Como, ha destato un vivo entusiasmo in me, nel Direttore Scientifico Tecnico ed in tutto il personale addetto all'officina Ceramica, non che nei Professori ed in tutti gli latri componenti l'Amministrazione di questo istituto.
In questo fatto noi tutti non possiamo scorgere alcuna cosa che si riferisca ad interesse materiale almeno pel nostro Museo, ma bensì una propizia occasione per manifestare al Paese quanto abbia potuto in noi il buon volere, e come in poco tempo di vita la nostra Officina Ceramica possa ardire d'imprendere un opera di così grande importanza.
Collocando quest'opera nel Museo Filangieri al Palazzo Como, Ella onorerà altamente il lavoro del Museo Industriale ed affermerà pel primo la sua vita feconda in modo degno e duraturo.
Sia per queste azioni, sia per rispondere come cittadini napoletani al generoso dono che Ella ha fatto alla nostra città di tanti tesori d'arte i quali forniranno un'ampia messe di studii e di ispirazioni alle nostre industrie artistiche e vantaggeranno gran fatto le Scuole- officine del nostro Museo, noi tutti abbiamo avuto in animo di proporle, come Presidente del Museo Industriale, che il Museo medesimo debba eseguire il mattonato del Palazzo Como senza compenso di sorta e La preghiamo voler farsi interprete di noi presso il Consiglio Direttivo perché faccio pago questo nostro patriottico intento.
Il Direttore Artistico delle Scuole-Officine
Filippo Palizzi

Ricevuta di pagamento per il pavimento della Sala Agata

Dichiaro io qui sottoscritto Augusto Moscarella, Tesoriere Economo del Museo Artistico Industriale e Scuole Officine aver ricevuti da S.E. Il Principe Gaetano Filangieri la somma di lire Milletrecento in una fede di credito in data 18 dicembre 1885 p. 472 n. 030767 del Banco di Napoli, cassa S. Giacomo in testa sua ed a me girata per la seguente ragione:
La Scuola Officina di Ceramica del Museo, esegue sopra disegno inventato dal Presidente Principe Filangieri un pavimento in maiolica di stile Secolo XV e questo lavoro che si fa per istruzione dei giovani nel dipingere sopra smalto,il Consiglio Direttivo del Museo con sua deliberazione del giorno 13 dicembre 1884, deliberò che si avesse a collocare nel Museo Gaetano Filangieri che si va ad installare nel palazzo Como in Napoli, non solo perché ciò farà grande onore all'istituto Artistico Industriale, ma anche perché il nuovo Museo al Palazzo Como, secondo il suo Statuto, servir deve al Museo Artistico Industriale per copia di modelli. Il fondatore però del Museo al Palazzo Como Principe Filangieri ha voluto largir di proprio denari Lire tremila, di cui Lire Settecento versò il 9 gennaio 1885, con fede di credito n. 0872, altre Lire Mille versò ai 30 settembre 1885 con altra fede

di credit n,023786, e le rimanenti Lire 1300 a saldo le ha pagate oggi sottoscritto giorno con altra fede di credito di pari data n. 030767 f,472 con che è interamente saldato il suo dare.
Queste Lire 3000 pagate sono a titolo di sussidio straordinario per una volta sola, da aggiungersi agli altri sussidi ordinari e straordinari che vengono al Museo dal real Governo, dalla Provincia, dal Banco di Napoli ecc: affinché con tale somma si facesse fronte all'acquisto di materiali necessari al detto pavimento, ed in parte anche si accresce l'articolo del Bilancio del Museo destinato ai sussidii e premi per gli Alunni meritevoli. Dichiaro aver incassato per conto del Museo Artistico Industriale come sopra.
Napoli 18 Dicembre 1800ottantacinque Augusto Moscarella

PIETRO PETROCCA
Letterista

Nota di lavori effettuati
Napoli 6 Maggio 1886

Noticina di Lavori in Lettere dipinte per conto di S.Ecc.za il Signor Principe di Satriano Filangieri

1° Si è scritto sopra una placca grande dorata varie lettere color nero a' vernice Inglese divise in sette parti si valutano Lire 20.00
2° Ad una placca nera si sono scritte varie lettere dorate in oro in foglie si valutano Lire 6,00
3° Ad una placca dorata grande si sono scritte varie lettere nere a vernice inglese si valutano Lire 4,00
4° Ad una placca più piccola dorata si sono scritte varie lettere nere a vernicia si valutano Lire 3,00
5° Ad una placca vecchia si sono rinnovate lettere nere a vernicia si valutano Lire 2,00

Totale Lire 35,00

Per Quietanza
Pietro Petrocca
Napoli 6 Maggio 1886

Noticina di Lavori in Lettere dipinte per conto di S. Ecc.za il Signor Principe di Satriano Filangieri

Lettere nere su fondi dorati
Guardi Francesco - n. 1712 m. 1793 Lire 4.00
Barbieri Giov. Francesco – n. 1591-1666 Lire 4,00
Eyck Van Giovanni m. 1440 Lire 4,00
Dou Gerardo m. 1613 m. 1675 Lire 4,00
Tol Van Domenico m. 1680 Lire 4,00
Scuola d'Innocenzo da Imola 1506-1549 Lire 5,00
Scuola Claudio di Lorena – 1600-1682 Lire 6,00

Lettere dorate su fondi neri
Fiammingo Errico discepolo di Ribera Lire 8,00
Scuola di Sabatino Andrea 1480-1545 Lire 8,00
Passante Bartolomeo m. 1656 Lire 7,00

Lettere nere su fondi dorati
Mengs Raffaele – 1728-1779 Lire 4,00
Falens van Carlo 1768- 1733 Lire 4,00

Verlest Simone 1664-1710	Lire 4,00
Vannucchi Andrea 1488-1530	Lire 5,00
Fischetti Fedele 1731-1780	Lire 6,00
Giordano Luca 1632-1705	Lire 6,00
Pollaiolo 1426-1498	Lire 4,00
Pannini 1691-1764	Lire 4,00
Da riportarsi	Lire 91,00
Riporto	Lire 91,00
Lettere dorate su fondi neri	
Drouais Francesco 1727-1775	Lire 7.00
Ruoppoli Giovan Battista m. 1685	Lire 8,00
Ruoppoli Giovan Battista m. 1685	Lire 8,00
Steen Giovanni 1626-1679	Lire 6,00
Lettere su fondi d'oro alle Vetrine	
Nove (1775) e vecchia Marsiglia (1769)	Lire 6.00
Nove (1775) e vecchia Marsiglia (1769)	Lire 6.00
Nove (1775) e vecchia Marsiglia (1769)	Lire 6.00
Antiche Fabbriche di Murano	Lire 6,00
Vasi Italo Greci e Nolani	Lire 6,00
Totale	Lire 150,00

Noticina di Lavori in Lettere dipinte per conto di S. Ecc.za il Signor Principe di Satriano Filangieri

Lettere nere su fondi dorati	
Bril Paolo - n. 1618 m. 1680	Lire 6.00
Vasi Greci	Lire 6,00
A. Vaccaro di Napoli n. 1616-1690	Lire 8,00
Fabbriche diverse	Lire 6,00
Fabbriche Diverse	Lire 6,00
Sevres Napoleone 1°	Lire 6,00
Zampieri Dom.co n. 1581- m. 1641	Lire 6,00
Nove (1775) e vecchia Marsiglia (1769)	Lire 6.00
Nove (1775) e vecchia Marsiglia (1769)	Lire 6.00
Nove (1775) e vecchia Marsiglia (1769)	Lire 6.00
Antiche Fabbriche di Murano	Lire 6,00
Vasi Italo Greci e Nolani	Lire 6,00
Mulier Pietro n. 1637- m. 1701	Lire 6,00

Scuola Bolognese Lire 6,00
Sévres (Pasta tenera) fabbrica fondata nel 1760 da Luigi XV Lire 8,00
Fabbrica di Sax-Meissen fondata nel 1710 da Augusto II Lire 8,00
Bonito Giuseppe n. 1705 m. 1789 Lire 8,00
Totale Lire 126,00

Gubbio - Pesaro - Faenza - Urbino - castel Durando Lire 7.00
Castelli di Abruzzo Lire 6,00
Castelli di Abruzzo Lire 6,00

Da riportarsi 145,00

Riporto Lire 145,00

Castelli di Abruzzo Lire 6,00

Lettere dorati su fondi neri
Pastori e Animali da Presepio Lire 10,00

Lettere in oro lucido su fondi di cristallo
Si prega non toccare Lire 10,00
Si prega non toccare Lire 10,00
Si prega non toccare Lire 10,00
Si prega non toccare Lire 10,00

Totale lire 201,00

Saldato e soddisfatto a sette giorni per garanzia senza avere altro a pretendere
Per Quietanza
Pietro Petrocca per errore ripeto qui a pagare – 42
159,00
Napoli li 10/86

Noticina di Lavori in lettere dipinte per conto di Sua Eccellenza il Signor Principe Gaetano Filangieri

28 maggio 1887
A numero 64 vetrine del museo si sono scritti 64 numeri (romani), color bianco, neri e rosso vermiglione, a L. 0,50 ognuno si valutano £. 32,00
Ad un cassetto di legno noce si sono scritte color bianco con più passate ed ombre nere (Il cortese visitatore lasci un Obolo per la facciata del Duomo) £. 10,00
Si sono scritte n.° 26 lettere color nero a vernicia alle tavolette delle schede, più si sono scritti varii numeri bianchi agli armadi della biblioteca più i piccoli numeri rossi alle chiavi £. 10,00

Ad un cristallo si sono scritti 3 versi di lettere in oro lucido e fondo nero / cioè/ (È vietato fumare) (Si depositano bastoni ed Ombrelli) £. 25,00
A due placche dorate si sono scritte due leggende cioè Guido Reni (n. 1575 m. 1642) l'altra Scuola di Durer £. 10,00
Si è scritto in oro su fondo nero (Mosaico Romano) £. 7,00

Totale £. 94,00

Non avendo altro a pretendere fino al detto giorno

Per quietanza
Pietro Petrocca

Noticina di Lavori in lettere dipinte eseguiti per conto di Sua Eccellenza il Signor Principe Satriano Filangieri

Lettere dipinte su fondi dorati

N.° 3 Placche grande sgusciate (1° Scuola di Esteban detto Murillo) 2°/ Luca Giordano n. 1632 m. 1705 3°/ Preti Mattia detto il Cav.re Calabrese n. 1613 m. 1699 tutte le tre placche a £. 6 ognuna sono £. 18,00

Una placca ad imitazione di un nastro si è scritto Van Kassel n. 1648 m. 1696 importa £. 4,00

Una Placca grande alla vetrina si è scritto / Imperiale fabbrica di Vienna fondata nel 1744 da Maria Teresa £. 7,00

N.° 7 Placche grande alle vetrine si è scritto /Real Fabbrica di Capodimonte fondata nel 1740 da Carlo III a £. 7,00 ognuna sono £. 49,00

Più a 4 placche si è rimodernato un verso £. 9,00

Placca piccola / Giordano Luca n. 1632 m. 1705 £. 4,00

Placca piccola / Boucher Francesco n. 1740 m. 1781 £. 4,00

Placca piccola /Chardin Giovanni n. 1699 m. 1779 £. 4,00

Riportarsi Lire 99,00

Placche piccole /Rosa Salvatore (n. 1615 m. 1675) £. 4,00

Placche piccole /Van Bloemen Giovanni (n. 1662 m. 1740) £. 4,00

Placche piccole /van Bloemen Giovanni (n. 1662 m. 1740) £. 4,00

Lettere dipinte in oro in foglie su fondi neri

Placche piccole /Stanzioni Massimo (n. 1585 m. 1656) £. 5,00

Placche piccole /Stanzioni Massimo (n. 1585 m. 1656) £. 5,00

Placche piccole /BreughelGiovanni (n. 1568 m. 1625) £. 5,00

Placche piccole /Marieschi Giacomo (n. 1711 m. 1794) £. 5,00

Placche piccole /Marieschi Giacomo (n. 1711 m. 1794) £. 5,00

Placca più grande /Solimena Francesco (n. 1657 m. 1747) £. 6,00

Totale Lire 142,00

Napoli li 6 giugno 1886
Pietro Petrocca

Conto aggiustato per £. 130,00

Noticina di Lavori in Lettere dipinte per conto di S. Ecc.za il Signor Principe di Satriano Filangieri

1° Si è scritto sopra una placca grande dorata varie lettere color nero a vernicia Inglese divise in sette parti si valutano Lire 20,00

2° Ad una placca nera si sono scritte varie lettere dorate in oro in foglia si valutano Lire 6,00

3° Ad una placca dorata grande si sono scritte varie lettere a vernicia Inglese si valuta Lire 4,00

4° Ad una placca più piccola dorata si sono scritte varie lettere nere a vernicia si valutano Lire 3,00

5° Ad una placca vecchia si sono rinnovate lettere nere a vernicia si valutano £. 2,00

Totale Lire 35,00

Per Quietanza
Pietro Petrocca

Napoli li 6 maggio 1886

ANDREA RUSSO
Maestro di muro

Notamento e valuta dei lavori a marmo e pietra di Ardesia eseguiti dal maestro Andrea Russo nell'interesse di S.E. il principe D. Gaetano Filangieri nel museo al Palazzo Como alla Via del Duomo

			Prezzo	
Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Unitario	Totale
I due busti di marmo con cornici ovali che restano a destra ed a sinistra della nicchia a destra di sono tolti dalla casa del principe trasportati al Museo per il semplice trasporto pagato				3,00
Per l'assistenza prestata al muratore per la smontatura di detti busti, si dà				3,00
Per la simile assistenza prestata al muratore per la mettitura in opera di detti busti; si dà		8		3,00
Lateralmente ai ripetuti busti si sono tagliati nel marmo le caraci per le staffe di metro 0,05 per 0,02 e per 0,004, sono				
Staffe di ferro come sopra pesano		8	0,40	5,20
Piombo occorso		1,50	1,20	1,80
Emiciclo a destra contenente il busto del defunto Generale principe Carlo Filangieri				
Per il trasporto con carretto dalla ferrovia al magazzino della Pietra di Giovinazzi compreso lo scarico e carico in blocchi		18	34,00	34,00
Bollette pagate alla Ferrovia				141,45
Segatura di detti blocchi ripartiti in num. 39 pezzi pel rivestimento di detto emiciclo in quadri metri		26	11,00	286,00
Idem di un blocchetto del maestro riporto il numero 4 pezzi		1	11,00	11,00
Il basamento di questo emiciclo si compone di un numero 4 pezzi ed eseguito quanto appresso				
La marcatura a scaglio con magistero curvo di metri	4,20 × 0,33	0,84	16,00	11,44
Scorniciatura a scalpello modanato con panetto obiettato gola dritta riflesso guscio e plinto giro sviluppato met.	4,20 × 0,33	1,39	48,00	66,72
Orlatura in simili quadri metri		1,39	8,00	10,12
Sette orizzontali orpati di larghezza 0,14: sono num. 2 ognuno di metri	4,20	8,40	3,00	25,20
Sette verticali ciascuno di metri 0,20 per 0,18 sono numero		12	1,00	12,00
Staffe di ottone ciascuna di sviluppo 0,40 sono numero		12	1,00	12,00

			Prezzo	
Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Unitario	Totale
Cassonetti e buchi ciascuno di metri 0,10 per 0,01 e per 0,015 sono numero		12	0,50	6,00
Al dato superiore dell'indicata base formato in numero 7 pezzi si sono eseguiti i seguenti lavori				
1. Mancatura a scaglia e magistero curvo uniti e girati metri	4,20 × 0,54	2,27	16,00	36,32
2. Lavoratura a scalpello delle facce apparenti in simili quadri metri		2,27	25,00	56,75
3. L'orlatura, l'improvenzatura, la pomiciatura e la lastratura simili quadri metri		2,27	20,00	45,40
4. Sette orizzontali sono numero 2 di larghezza m. 0,01 uniti sono		8,40	2,80	26,52
5. Sette verticali di m. 0,54 per 0,10 sono n.		14	2,00	28,00
6. Staffe di ottone come sopra sono numero		14	1,00	14,00
7. Cassonetti e buchi come sopra sono numero		14	0,50	7,00
Cimasetta scorniciata in numero 6 pezzi a cui si sono eseguiti i seguenti lavori				
1. Cimasetta scorniciata in num. 6 pezzi col seguente lavorio				
2. Marcatura a scaglia e magistero curvo girato metri	4,20 × 0,22	0,92	16,00	14,72
3. Scorniciatura a scalpello modanato con gola rovescia, doppio listello, panetto fregio, doppio listello di sviluppo metri	4,20 × 0,30	1,26	48	66,48
4. Orsatura delle due cornicette risaldate di giro unito e sviluppato m.	4,20 × 0,20	0,84	8	6,92
5. Orsatura, improvenzatura, pomicitura e lustratura di detta Cornice di giro metri	4,20 × 0,10	0,42	20	8,40
6. Sette orizzontali sono numero 2 ognuno di m. 0,18 e di lunghezza m.	4,20	8,40	3,30	27,72
7. Sette verticali ognuno di metro 0,22 per 0,18 sono numero		12	1,00	12,00
8. Staffe di ottone come sopra sono numero		12	1,00	12,00
9. Cassonetti e buchi come sopra: sono numero		12	0,50	6,00
Zoccoletti al di sotto della lapide di marmo forniti dal maestro: sono numero 2 di misura netta ed unita di altezza metro 0,10 e di lunghezza m.	2,34 × 0,15	0,035	110,00	3,85
Magistero per uno dei notati zoccoletti				
1. Marcatura a scaglia e magistero curvo di giro metro				
2. Lavoratura a scalpello delle facce apparenti in simili metro	0,76 × 0,10	0,076	16,00	1,21

Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Prezzo Unitario	Prezzo Totale
3. Orsatura improvenzatura, pomiciatura e lastratura in simile		0,076	20,00	1,52
4. Sette orizzontali numero 2 di 0,10 ognuno metro	0,76	1,52	2,80	4,25
5. Sette verticali ciascuno di metro 0,10 per 0,15 sono numero		2	0,50	1,00
6. Staffe di ottone come sopra		2	1,00	2,00
7. Cassonetti e buchi come sopra		2	0,50	1,00
Per gli altri due zoccoletti si sono eseguiti gli identici lavori giusta le num. 7 partite, ed unitamente importano £. 13,26 per due sono				26,52
Pilastri e mezzi pilastri che circoscrivono le tre lapidi				
Per uno dei mezzi pilastri				
1. Marcatura a scaglia e magistero curvo di altezza metri 1,48	0,30	0,50	16,00	8,00
2. lavorio a scalpello della faccia apparente e piana in due porzioni una di metro 1,38	0,20	0,34	25	8,50
Altra di altezza m. 0,20	0,30			
3. Lavoratura a scalpello della cornice sagomata con sbiellatura listello; altro listello panetto incassato doppio piano inclinato per la punta a dirsi; altro pianello incassato a listello di altezza metro 1,68 di giro	0,14	0,23	48,00	11,04
4. Orsatura di dette cornici meno la sbiettatura di altezza metro 1,68 e di larghezza	0,14	0,17	9,00	1,50
5. Orsatura improvenzatura, pomiciatura e lastratura della sbiettatura di detta cornice di altezza metro 1,58 e di sviluppo girato	0,04	0,06	25,00	1,50
6. Orsatura delle quattro bugne limate ognuna di altezza metro 0,19 e di lunghezza metro	0,20	0,15	12,00	1,80
7. Orsatura improvenzatura, pomiciatura e lastratura delle altre tre bugne e dello zoccolo le prime tre ognuna di altezza 0,19 e di lunghezza metro	0,20 × 0,19	0,17	20,00	3,40
e lo zoccolo di altezza metro 0,20 metro	0,31			
8. tagliatura a scalpello per la distribuzione dei pianetti interni e delle punte in numero. Sette orizzontali ognuno di metro 0,20 di lunghezza uniti metro	0,62	0,62	3,50	2,13
9. Sette verticali ognuno di metro 0,20 per 1,68		2	6,00	12,00
10. Staffe di ottone simili sono numero		2	1,00	2,00
11. cassonetti e buchi come sopra in numero		2	0,50	1,00
12. cassonetto tagliato a pozzo per l'arcotrave a dirsi di metro 0,19 per 0,10 e per 0,20 in numero. Per l'altro				

Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Prezzo Unitario	Prezzo Totale
mezzo pilastro a a sinistra essendosi eseguiti gli identici lavori come quelli precisati pel pilastro a destra che giusta le numero dodici partite riuniti importano				88,26
Per due pilastri interi se ne descrive uno al quale si sono eseguiti i seguenti lavori				
1. Mancatura a scaglia e magistero curvo di altezza metro 1,68 e di larghezza	0,64	1,07	16,00	17,12
2. lavoratura a scalpello della faccia apparente e piano in due porzioni. Una di altezza metro 1,68	0,42	0,83	25,00	20,75
e l'altra di altezza metro 0,20 per	0,64			
3. lavoratura a scalpello sagomata come ai mezzi pilastri di sviluppo	3,38 × 0,14	0,47	48,00	22,56
4. Orsatura di detta cornice meno la sbiettatura	3,38 × 0,10	0,34	9,00	3,06
5. Orsatura improvenzatura, pomiciatura, e lustratura di dette cornici di altezza metri 3,18 e di sviluppo metro	0,04	0,13	20,00	2,60
6. Orsatura delle quattro bugne lineare di altezza ciascuna metri 0,19 e di	0,42	0,32	9,00	2,88
7. Orsatura improvenzatura, pomiciatura e lastratura delle altre tre bugne e della zoccolo, le prime tre ognuna di altezza metro 0,19 per	0,42	0,37	20,00	7,40
8. E lo zoccolo di altezza metro 0,20 per	0,64	0,37		
9. Tagliatura a scalpello per la distribuzione dei pianetti interni e delle bugne in numero		42	1,50	63,00
10. Sette orizzontali di larghezza metro 0,20: sono numero due ciascun di metro	0,64	1,28	3,50	4,48
11. Sette orizzontali ciascuno di metro 1,68 per 0,20: sono numero		2	6,00	12,00
12. 12 Staffe di ottone come sopra: son numero		2	1,00	2,00
13. cassonetti come sopra son numero		2	0,50	1,00
14. cassonetti tagliati a forza per l'arcotrave ciascuno di metro 0,10 per 0,10 e per 0,20: sono num.		2	2,50	5,00
All'altro pilastro per essersi eseguito quanto si è nel 1 descritto che giusta le numero 14 partiti riunite importano				337,26
Arcotravi al di sopra e di attacco ai pilastri e mezzi pilastri in n. 3				
Per ciascuno di essi si sono eseguiti i seguenti lavori.				
1. Mancatura a schegge e magistero curvo di altezza metro 0,10 e di metro	1,00	0,10	16,00	1,60
2. lavoratura a scalpello della cornice simile a quella dei pilastri di altezza metro 0,14 e di sviluppo metro	1,00	0,14	48,00	6,72

Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Prezzo Unitario	Prezzo Totale
3. Orsatura della cornice meno la sbiettatura di altezza metro 0,10 è di metro	1,00	0,10	9,00	0,90
4. Orsatura improvenzatura, pomiciatura, e lustratura della sbiettatura girata metro	1,20 × 0,04	0,05	20,00	1
5. Tagliatura a scalpello per la distribuzione delle punte dei pianetti intermedi in numero		13	1,50	19,50
6. Sette orizzontali di larghezza metro 0,20: sono numero due metro	1,00	2	3,30	7,00
7. Sette verticali ciascuno di metro 0,20 per 0,10		2	0,80	1,60
8. Staffe di ottone come sopra: son numero		2	1,00	2,00
9. cassonetti e buchi simili son numero.		2	0,50	1,00
Per gli altri due arcotravi si sono eseguiti gli identici lavori come l'ultimo descritto in numero 9 partite unite; importano				80,74
Fregio contenente i rosoni in numero 7 pezzi al quale si sono eseguiti i seguenti lavori.				
1. Mancatura a scaglia e magistero curvo dei detti di altezza metro 0,56 e di giro met.	4,20	2,35	16,00	37,60
2. lavoratura a scalpello della facce piane di detto fregio di altezza metro 0,56 e di giro met.	4,20	2,35	25,00	59,75
3. Rincassatura a forza e lavoratura a scalpello dei piani incassati per ricacciarvi le cornicette di altezza metro 0,30 e di giro metri	3,55	1,06	30,00	31,80
4. Orsatura improvenzatura, pomiciatura, e lustratura dei detti piani incassati di altezza metri 0,30 e di giro unito metro	3,50	1,05	20,00	21,00
5. Scorniciatura modanata con listello, ovolo e doppio listello di altezza metro 0,04 e di sviluppo metro	12,12	0,73	48,00	35,04
6. Orsatura di detta cornicetta in metri		12,12	9,00	109,08
7. Orsatura improvenzatura, pomiciatura e lastratura delle fasce che circoscrivono l'ovoletto di altezza metro 0,36, e di giro metri	10,56	3,80	20,00	96,00
8. rilassamento di pietra a forza pel ricaccio dei rosoni di altezza metro 0,56 e di lunghezza metri	1,38	0,77		
con la deduzione dell'occupato dei rosoni in metro		0,19		
restano m.		0,58	12,00	6,96
9. Sette orizzontali di larghezza metro 0,20: sono numero due di lunghezza m.	4,20	8,40	3,50	29,40
10. Sette verticali ciascuno di metro 0,20 per 0,56: sono numero		14	2,00	28,00

			Prezzo	
Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Unitario	Totale
11. Staffe di ottone simili: son numero		14	1,00	14,00
12. cassonetti e buche come sopra son numero		14	0,50	7,00
13. Rosoni intagliati ciascuno di diametro 0,25 altez. Met. 0,07: sono numero		3	25,00	75,00
Cornice di coronamento in numero 6 pezzi per la quale si sono eseguiti i seguenti lavori [manca pagina]				
7. Panetto inclinato tagliato a forza di scalpello nel piano superiore di detta cornice per l'appoggio del succielo di giro metri lineari	4,20	4,20	0,80	3,36
8. Staffe di ottone come sopra in numero		12	1,00	12,00
9. cassonetti e buchi come sopra in numero		12	0,50	6,00
10. Costo di uno dei detti pezzi fornito dal maestro di altezza metro 0,30 e di metri	0,40 × 0,26	0,054	110,00	5,94
Seguono i lavori per le tre lapidi di marmo bianco				
1. Masso di marmo bianco di altezza metro 0,40 di superficie metri	1,47 × 0,76	0,45	380,00	171,20
2. segatura intera del detto masso in numero 3 pezzi ciascuno di metro	1,47 × 0,76	3,35	12,00	171,20
magistero di dette lapidi				
1. marcatura a scaglia e magistero curvo di sviluppo metro	1,47 × 0,76	1,12	21,00	23,54
2. Lavoratura a scalpello della faccia apparente in simile metro		1,12	30,00	33,60
3. Orsatura imporvenzatura e pomiciatura della detta faccia in metro		1,12	18,00	20,16
4. Sette orizzontali ciascuno di metro0,13 sono numero due du metro	0,76	1,52	6,00	9,12
5. Sette verticali ciascuno di metro 0,13; sono numero due ognuno metro	1,47	2,94	6,00	17,64
6. staffe di ottone simile: sono numero		2	1,00	2,00
7. Cassonetti simili: sano numero		2	0,70	1,40
Per le altre due lapidi perché si sono eseguiti gli identici lavori in numero sette partite unitamente importano £. 113,05 e per due sono				224,10
Disegnature ed incisione a scalpello delle lettere nella lapide de di mezzo ciascuna di altezza metro 0,04 sono numero		95	0,25	23,75
In doratura delle medesime sono numero		95	0,18	17,70
Per novella disposizione le medesime lettere si sono raschiate e dipinte nero a vernice: sono numero		95	0,10	9,50
Di segnatura incisione ed inverniciatura delle lettere di metro 0,023 nelle altre due lapidi laterali e di esse				

			Prezzo	
Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Unitario	Totale
A quella a sinistra sono numero		1666		
Ed in quella a destra sono numero		1692		
In uno sono numero		3359	0,20	671,40
Il trasporto in uno al carico e scarico di tutti i pezzi che si compone la decorazione di detto emiciclo, si stima per				78,00
Per la messa in opera di tutto il descritto marmo come sopra dettagliato in considerazione del tempo, si stima per				50,00
Assistenza prestata per la ponitura in opera del succielo				2,00
Il piedistallo di portovenere posto nella nicchia di pertinenza del Principe, si è calato dalla casa e trasportato in questo locale, si dà				4,00
Si è del pari calato dalla casa del Principe e trasportato in questo stesso locale il busto di marmo che vi sta al di sopra, si dà				3,00
Per essersi pulito,ingessato e posto in opera il detto piedistallo, si dà				3,50
Con marmo bianco statuario si è costruito il plinto del peduccio sul medesimo piedistallo, lo stesso lavorato a perfetto squadro in quattro lati nel piano superiore, e lustrato di gressezza metro 0,047 e di misura metro 0,24; si valuta tutto per				9,00
Buco di diametro metro 0,015, per il perno che passa nel peduccio e nel piedistallo in num.		1		
Il busto di terracotta rappresentante Ferdinando IV si è similmente calato dalla casa del Principe, trasportato al laboratorio dell'Artefice e da questo nel locale some sopra, si dà				3,50
Il medesimo busto si è tutto raschiato con scalpello e pulito con acido nitrico dalla calce che vi sta incorporata superiormente; si dà				20,00
Il piedistallo di portovenere simile all'altro già notato e che regge il busto di terracotta si è similmente trasportato dalla casa del Principe a questo Museo, si dà				4,00
Lo stesso si è pulito interamente; ingessato e messo a posto, si dà				2,00
La base di marmo verde di Levante posta al di sopra di questo piedistallo si è rifilato a scalpello nel suo lato destro di metro 0,03 e ricacciata di bel nuovo la cornice con plinto, listello, gola dritta riflesso e tondino di metro	0,28 × 0,19	0,22		6,00
Pomiciatura e lastratura nella faccia liscia e nel piano superiore misurato in due porzioni.				

Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Prezzo Unitario	Prezzo Totale
La prima di metro	0,30	0,19		4,00
E la seconda di metro	0,19	0,19		
Buco rifatto nel marmo a forza di trapano per il trasporto del perno di legname di diametro metro 0,03 profondità metro 0,06 in numero		1	9,80	0,80
Per sostegno del ripetuto busto di terracotta si è incastrata ed impiombata su detta base una croce di bronzo di altezza				
Il piede tondo centimetri 15; nello squadro e piastra di lunghezza metro 0,15 per 0,03 sbiettato in giro, per costo, buchi ed impiombatura si dà				2,00
Dalla stessa casa del Principe si è preso calato nel Cortile e trasportato in questo locale il busto di marmo bianco fatto dal Professore Jerace unitamente al peduccio di Vitulano, e piedistallo di legname intagliato in considerazione del tempo e persone adoperate; si dà				10,00
Inoltre si è similmente trasportato e messo in opera il plinto di verde antico sottoposto del messo busto anche di marmo, si dà				1,50
Sull'indicato marmo verde tagliato il cassonetto di metro 0,05 per 0,05 fondato metro 0,01 il buco a passatoio alto metro 0,05; più altro cassonetto fatto al peduccio di marmo bianco statuario di simile misura;in uno si valuta per				1,50
Come pure si è preso dal pian terreno della casa del Principe e trasportato in questo il monumento mortuario in due pezzi il primo 1° di metro 1,63 per 0,52 e per 0,25; e l'altro di metro 1,90 per 0,54 e per 0,30. Si valuta tenutosi presente il peso, le persone adoperate.				20,00
Lo stesso monumento si è tutto raschiato con scalpello e pulito con pomice pestata, si dà				15,00
Si sono puliti come sopra a forza di scalpello e pomice numero 5 pezzi di scoltura del Principe nello stesso locale si dà				4,00
Più pulito come sopra la colonna di marmo baccullata con base si dà				1,00
Plinto di marmo di Carrara per la stessa colonnetta di metro 0,30 per 0,30 grossezza 0,09 il medesimo pomiciato nei quattro fronti nonché spianato ed orsato nei piani orizzontali; si dà				8,00

Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Prezzo Unitario	Prezzo Totale
Alla parte superiore di detta colonnetta si è incastrata a forza una vagina di ottone facendovisi l'incasso di metro 0,05 per 0,95 sondato metro 0,05 ed ingessato; si dà				1,00
Come pure il pezzo di scultura per renderlo movibile si è ingessata ed incastrata la navetta di ottone facendovisi nel marmo col trapano numero 3 buchi per i pezzi che contiene detta navetta; e si dà				2,50
Fontanina di marmo ravaccione				
Plinto di marmo ravaccione formato in numero 4 pezzi lavorati a squadro nel fronte e nel piano superiore di grossezza metro 0,052 e di giro metri	3,06 × 0,16	0,49	55,00	26,95
Sette verticali ognuno di metro 0,052 sono num.		8	0,30	2,40
Piedistallo superiore in numero 4 pezzi di grossezza metro 0,052 lavorati a quadro nei piani orizzontali di giro metri	2,98 × 0,58	1,73	60,00	103,80
Sette verticali di altezza 0,58 sono numero		8	2	16
Cimase a masso di simile marmo in numero 3 pezzi di grossezza metro 0,10 scorniciate con piano, guscio, listello, e fascia risaldata di altezza metro 0,35 e di giro sviluppato metro	1,66 × 0,39	0,65		65,00
Sette verticali ognuno di metro 0,10 per 0,35 sono numero		6	1,50	9,00
Vasca di marmo simile di misura netta metro 0,90 per	0,72 × 0,35	0,23	386	98,40
Segatura simile unito		2,44	16	24,40
Dal detto masso si è ricacciata la vasca con modanatura a scaglia in tre lati con il ricaccio del piano e gola dritta di altezza verticale metro 0,32 di sviluppo metro	1,46 × 0,36	0,52	60	31,20
Mancatura o forza di grossezza metro 0,03 e lavoratura a scalpello e pomiciatura del piano inferiore di detta vasca di metro	0,65 × 0,30	0,19		8,00
Scorniciatura di due laterali previa marcatura a schegge ricacciandovi il piano, guscio, listello e verticale metro 0,36 e di misura sviluppata metro	0,90 × 0,39	0,35	70	24,50
Il panetto risaldato di metro 0,03 che attacca i laterali nella parete d'avanti sporto met. 0,015 previa mancatura e di lunghezza metro	0,83	0,83		4
Tagliatura a forza di pezzi dell'incavo della vasca profonda metro 0,26 di quadrati metri	0,63 × 0,31	0,05		30,00
Orsatura, improvenzatura e pomiciatura delle quattro pareti e fondo in metro		0,67		14,00

			Prezzo	
Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Unitario	Totale
Buco di diametro forato a forza di trapano per la valvola di scarico in numero		1	2,00	2,00
Sette lavorati nei lati posteriori della menzionata vasca previa mancatura ognuna di metro 0,35 per 0,10 sono numero		2	2	4,00
Lavoratura a squadro ed orsatura di piani orizzontali della medesima vasca; sono numero 2 ognuno di metro	0,90 × 0,72	1,30	10	13,00
Mancatura semicircolare a forza di scalpello fatta a ridosso della vasca internamente al piedistallo pel passaggio della cannola dell'acqua di metri 0,50 per 0,20 e per 0,35, si dà				4,50
Magistero degli spigoli agli angoli della vasca sono numero		4	1,00	4,00
Attico di simile marmo per detto piedistallo in numero quattro pezzi di grossezza metro 0,052 e di superficie metri	2,98 × 0,27	0,80	55,00	44,00
Scorniciatura previa mancatura nella parte superiore di detto attico con piano sbiettato di sporto metro 0,03 sviluppo metro 0,11 e di giro		2,98		11,00
Sette verticali ognuno di metro 0,27 per 0,052 in numero		8	1,00	8,00
Cassonetto sagomato tagliato a forza di ferro nella parte di avanti per il gattone intagliato di metro 0,052 e di giro metro		0,56		4,00
Masso di marmo simile pel plinto della Colonnetta al di sotto della vasca di misura netta metro 0,20 per	0,20 × 0,22			
Lavoratura a squadro e pomiciatura delle tre facce apparenti e del piano superiore in quadro metro		0,16		16,00
Lavoratura ad assetto, ed orsatura al piperno e di quello superiore di met.		0,08		1,00
Base di simile marmo di forma ovale con rincassi scorniciati con tendino, e gola dritta di altezza metro 0,10 per	0,22 × 0,19			25,00
Il capitello di simile marmo riquadrato e scorniciato con piano listello e gola dritta, nonché numero quattro rincassi e sei foglie risaldate negli angoli di metro 0,23 per 0,23 e per 6,11; si valuta tutto compreso per				42,00
La colonnetta sottostante di marmo del proprietario si è trasportato al magazzini e viceversa, per essersi diminuita nell'altezza e ricacciati i nuovi piani orizzontali, ed inoltre pulito tutto con scalpello e pomice; si dà				8
La menzoletta intagliata del locale si è tutta rifilata e sagomata nella parte posteriore per affrontarla con l'attico nonché eseguita la mancatura ad imbuto per la colonna di piombo; si dà				

			Prezzo	
Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Unitario	Totale
Buco forato col trapano pel rubinetto di metro 0,08 per 0,015 in numero		1	2,00	3,50 2,00
Ornato a stile disegnato ed inciso in giro alla tavoletta della vasca e piedistallo di altezza metro 0,05 e di giro metri		3,88	8	31,04
Ornato ricacciato a rilievo ad imitazione dell'antico simile a quello della menzoletta di altezza metro 0,06 e di giro metri		2,74	20,00	34,80
Tutti i notati pezzi si sono frenati fra loro con Staffe di ottone di sviluppo metro 0,14 num.		12	1,00	12,00
Idem 0,30 per num.		6	2,00	12,00
Perni ognuno di metro 0,06 sono numero		26	0,30	7,80
Cassonetti cavati nel marmo di metro 0,05; sono numero		28	0,30	8,40
Buchi forati con trapano per i perni e staffe sono numero		82	0,05	4,10
Impiombature di tutte le soprascritte staffe e perni di ottone si valuta col costo per				4,10
Per trasporto di tutto il piedistallo e vasca dalla Bottega a questo locale si dà				24,00
Il gruppo statuario che resta sul descritto piedistallo si è preso dalla casa del proprietario e trasportato ivi; si dà				32,00
Per l'assistenza prestata al muratore per la ponitura in opera di tutto il gruppo statuario in considerazione del tempo e persone adoperate, si valuta per				6,00
Nei lati inferiori del medesimo gruppo si sono eseguite due mancature a scalpello ciascuna media di metro 0,40 per 0,03 e per 0,02, Si valuta per				1,56
Plinto di marmo giallo d'oro pel busto ovale di marmo bianco statuario sulla colonna di legname a sinistra della montanina e pel medaglione a dirsi di metro 0,24 per 0,24 e per 0,08 lustrato nei quattro lati e nel piano superiore, ed orsato nel piano di sotto tutto compreso; si valuta per				15,00
Cassonetto tagliato a forza ed a passatoio in detto plinto per l'asta di ferro di metro 0,06 per 0,06 e per 0,08, si stima per				2,00
A ridosso del medaglione di marmo per renderlo movibile si sono incastrate due scibbe di rame facendolo a forza nel marmo, due cassonetti a coda di rondine ciascuno di metro 0,07 per 0,04 fondato metro 0,06; si valuta pel magistero				4,00
Impiombatura di due scibbe in uno al costo del piombo in chili		2,50		2,00

			Prezzo	
Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Unitario	Totale
Nella faccia posteriore del pezzo di marmo scultura antica sulla colonnetta di legname a sinistra dell'indicata montanina si è fatto un cassonetto a guscio lungo tutto […] l'altezza per l'asta di ferro di metro 0,49 per 0,07 e per 0,02; si dà			4,00	
Cassonetti tagliati a forza per le scibbe di rame ognuno di metro 0,04 per 0,03; fondato metro 0,04 sono per			3,00	
Impiombature delle stesse e costo del piombo in Chilo	1	1,00	1,00	
Scala principale di piperno				
Lapide di marmo bianco di grossezza metro 0,02 improvenzata e pomiciata situata nel lato a sinistra del pianerottolo; la stessa lavorata a perfetto squadro di metri	1,20 × 1,20	1,44	14,00	20,16
Sulla stessa si è incisa l'iscrizione con lettere incavate e dipinte a vernice di altezza metro 0,03 ognuna; sono numero		638	0,15	95,70
Gattoni di marmo simile lavorati a squadro nei lati e nel fronte per sostegno di questa lapide ciascuno di metro 0,15 per 0,10 e per 0,15; sono numero		2	0,85	1,70
Staffe di ottone ciascuna di sviluppo metro 0,20 per detta lapide sono numero		4	0,50	2,00
Buche forate a trapano per le notate staffe, ed ingessati sono numero		4	0,15	0,60
Trasporto dal magazzino ed assistenza prestata al muratore per la mettitura in opera degli stemmi nella prima parete a destra di altezza metro 0,35 ognuno sono numero		3	1,00	3,00
Staffe di ferro per ciascuno degli stemmi di lunghezza 0,20 con impiombatura e caraci; sono numero		3	0,60	1,80
Staffe di ottone simile di lunghezza ognuna metro 0,12 con simili caraci ed impiombature; sono numero		6	1,00	6,00
Rilavoratura dello stemma media in considerazione del tempo e magistero				15,00
Idem di quello a destra, si dà				12,00
Costo e rilavoratura a nuovo di quello a sinistra, si valuta per				45,00
Per trasporto da questo locale al magazzino e viceversa del quarto stemma antico situato posteriormente verso la croce di muro a sinistra nonché per l'assistenza prestata al muratore per la ponitura in opera si dà				2,59

			Prezzo	
Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Unitario	Totale
Allo stessa istesso si sono tagliati dai fianchi i due mezzi paraustri e fatto a forza di scalpello l'aggetto di metro 0,10 per 0,08 di altezza metro 1,26, si stima per				11,00
Listello spianato a scalpello su detto marmo di metro 0,025 e di giro metri		2	0,75	1,30
Tassello di marmo simile fatto sull'istesso stemma, e che contiene porzione del listello, e del cartoccio di metro 0,15 per 0,12 e per 0,10; si dà col cassonetto tagliato				8,50
Perno ingessato previo buco internamente alle stesso marmo in numero		1	0,50	0,50
Per l'assistenza simile prestata al muratore per la ponitura in opera del quinto stemma del locale unitamente alla raschiatura e pulitura dello stesso si valuta per				2,50
Lapide di marmo e massetto bianco di grossezza 0,04 lavorato a squadro nei quattro lati nonché spianato e pomiciato. Situato nella parete a rimpetto di misura metro	1,80 × 1,21	2,14	27,80	60,04
Iscrizione fatta superiormente con lettere disegnate, incise e dipinte a nero di altezza centimetri 3; sono numero		852	0,15	127,00
Gattoni di marmo simile per tenute di detta lapide ciascuno di metro 0,20 per 0,15 e per 0,05 sono numero		2	1,00	2,00
Buchi tagliati a forza ed analoghi cassonetti su detta lapide per le staffe di ottone di metro 0,03 per 0,02 e per 0,01 sono numero		6	0,50	3,00
Staffe di ottone del maestro di sviluppo metro 0,20: sono numero		6	0,50	3,00
Trasporto ed assistenza simile prestata al maestro muratore per la mettitura degli stemmi situati nell'istessa parete di essi numero due al metro 0,35, ed il 3° di metro 0,50; sono numero		3	1,25	3,75
Costo dello stemma di mezzo del marmorario, si dà				30,00
Spianatura e rilavoratura di quest'istesso stemma, e degli altri due di cui ad uno di essi si è ricacciato lo stemma del Principe, ed agli altri due uno del Municipio, e l'altro della Provincia; sono numero		3	30,00	90,00
Staffe di ottone simile; sono numero		6	1,00	6,00
Staffe di ferro simile sono numero		3	0,60	1,80
Trasporto ed assistenza simile per gli altri stemmi situati nella stessa parete presso il vano di sinistra; sono numero		3	1,00	3,00
Costo dello scudo di mezzo del maestro; si valuta per				55,00
Staffe di ferro simile sono numero		2	0,60	1,20

			Prezzo	
Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Unitario	Totale
Staffe di ottone simile sono numero		6	1,00	6,00
Staffe di rame per lo stemma a sinistra in numero		1	2,50	2,50
Trasporto simile ed assistenza prestata al maestro muratore per la mettitura in opera degli stemmi in fila all'altra parete di rivolta nella verticale del vano di finestra ad Oriente: sono numero		5	1,00	5,00
Per costo del secondo stemma dal lato a sinistra con cocciola superiore e barra a traversa nel mezzo, si valuta per				90,00
Per la rilavoratura del quinto stemma del proprietario ricacciandovi a nuovo le armi, si dà				30,00
Per costo e ponitura in opera come sopra del sesto scudo di marmo situato posteriormente ed in alto di metro 0,25 per 0,40; si valuta per				40,00
Staffe di ferro simili sono numero		5	0,60	3,00
Trasporto simile dal magazzino ed assistenza prestata al maestro muratore per la mettitura in opera dello stemma isolato del maestro di metro 0,45 per 0,55 situato nella parete di rivolta in numero		1	2,00	2,00
Costo e rilavoratura dello stesso si valuta per				90,00
trasporto e ponitura in opera degli latri due stemmi sulla parete che precede la finestra in seguito verso il mezzogiorno: sono numero		2	2,00	4,00
Costo e rilavoratura dello stemma di sopra di metro 0,30 per 0,50, si fissano				50,00
Idem di quello di sotto di metro 0,40 per 0,65 si valuta per				100,00
Assistenza prestata al maestro muratore per la mettitura in opera degli stemmi all'altra parete ad Oriente che precede il ballatojo in numero		5	1,00	5,00
Per essersi rifatto a nuovo il primo stemma in alto facendovisi numero quattro tasselli e ricacciato le armi si valuta per				50,00
Costo dello stemma di mezzo del maestro di metro 0,20 per 0,25 si fissano				35,00
Staffe di ferro simile per il solo stemma in numero		2	0,60	1,20
Sul parapetto del vano di finestra ivi si è incastrato nel marmo un pezzo per sostegno della bandiera perlocché si sono tagliati a forza di trapano i cassonetti ciascuno di metro 0,04 per 0,04 fondato metro 0,05 sono numero		3	1,50	4,50
Idem di metro 0,15 per 0,04 e per 0,05 sono numero		2	1,00	2,00
Impiombatura dei medesimi chili		4	0,80	3,20

			Prezzo	
Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Unitario	Totale
Salone				
Pietra di ardesia simile per numero tre vani di luce				
Per numero tre ginelle le stesse spianate improvenzate nei setti in due lati di misura				
Numero due di esse ognuna di metro	1,35 × 1,22	3,29		
Ed una di metro	1,35 × 1,25	1,68		
Sono quadri met.		4,97	8,40	41,47
Pennati di pietra d'ardesia sono numero tre all'esterni dei vani di luce all'Occidente				
Numero due ognuna di metri	2,45 × 0,38	1,86		
E l'altro di metri	1,80 × 0,36	0,65		
In uno metri		2,51	7,20	18,07
Cassonetti tagliati sull'ultime ginelle di marmo dei vani di finestre a destra per sostegno del pezzo della bandiera sono				
Di quelli di metri 0,04 per 0,04 fondato metro 0,05 sono numero		3	1,50	4,50
Di metri 0,15 per 0,04 e per 0,05 numero		1	2,00	2,00
Impiombatura simile in Chili		4	0,80	3,20
Per freno del pezzo di marmo movibili sul parapetto di questa finestra si sono incastrate ed impiombate numero tre staffe di rame ognuna di metro 0,09 per 0,02 e per 0,05, in uno al piombo, ed i cassonetti si dà				4,50
Stanza del Principe				
Scalino di pietra di ardesia improvenzata e tondeggiata nell'angolo a destra e lavorato a bastone nel fronte in soglia del vano d'ingresso di misura metro	1,30 × 0,42	0,54	9,60	
Sottoscalino simile lavorato a squadro e pomiciato di metro	1,15 × 0,15	0,17	7,20	1,43
Altri due pezzi di ardesia doppia in testa del medesimo sottoscalino per centinarlo di misura uniti metro	0,40 × 0,15	0,06	8,40	0,60
Incastri per la mostra tagliati nello scalino di ardesia di metro 0,30 per 0,10; si dà				0,17
Scala di marmo				
Nove scalini di marmo bianco spianati pomiciati ed improvenzati per la prima tesa ognuno di metro	1,30 × 0,32	3,78	15	56,70
Uno scalino rifilato nel ballatojo di metro	1,30 × 0,28	0,36	15	5,40
Dieci sotto scalini ciascuno di metro	1,30 × 0,20	2,60	12	34,20
Rifilatura a squadro dell'ultimo scalino di lunghezza metro	1,30	1,30	0,32	0,42

			Prezzo	
Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Unitario	Totale
Lastra di marmo simile per il ballatoio di metro	1,30 × 0,67	0,87	15	13,05
5 Scalini di marmo per la seconda tesa ognuno di metro	0,90 × 0,38	1,70	15	25,50
uno scalino refilato sul riposo di metro	0,90 × 0,32	0,29	15	4,35
rifilatura a squadro del medesimo di metro	0,90	0,90	0,32	0,29
sei sottoscalini di simile marmo ciascun di metro	0,90 × 0,20	1,08	15	15,20
Lastra di marmo al riposo di metro	0,90 × 0,60	0,54	15	8,10
Sei scalini di simile marmo per la terza tesa ciascuno di esse di metro	0,95 × 0,35	1,98	15	29,70
Un ultimo scalino di metro	1,25 × 0,34	0,42	15	6,30
Rifilatura a squadro simile metro	1,82 × 1,82	1,82	0,32	0,58
Lastra di marmo al ballatojo di metro	1,25 × 0,70	0,87	12,00	10,44
Corrente di marmo simile pomiciato e col fronte a squadro in due mezzi di misura unita con le tenute metri	3,70 × 0,30	1,11	12,00	13,32
Sette verticali e rifilatura posteriore per chiudere il pavimento a dirsi di lunghezza girata metri		4,30	0,32	1,38
Pavimenti di quadrelli simili bislunghi mista a lavagna pomiciato misurato in due porzioni				
La prima di misura met.	2,58 × 1,77	4,56		
E la seconda di misura met.	0,91 × 0,92	0,84		
Sono metri		5,40	18,00	97,20
Lastre di marmo simile pomiciate e lavorate a becco sul fronte poste al vano di luce della prima tesa di metro	1,03 × 0,89	0,99	15,00	13,80
Soglia di pietra di ardesia lavorata, improvenzata e posta a squadro affrontata esternamente alla detta lastra di marmo di metro	1,20 × 0,25	0,30	8,40	2,52
Pennata di pietra d'Ardesia per lo stesso vano di metro	1,30 × 0,30	0,39	7,20	3,28
Per la pomiciatura ed improvenzatura della detta scala e pavimento, si dà				20,00
Posteriormente per essersi allargata la scalinata si sono eseguiti i seguenti lavori				
Lastra di marmo per il nuovo ballatojo spianata, pomiciata e con un fronte con setto di metro	1,25 × 0,98	1,22	15,00	18,30
Numero sei scalini di simili marmi pomiciati e lavorati a becco ciascuno di metro	1,20 × 0,38	2,70	15,00	40,50
Numero sei sottoscalini di simile marmo e ognuno di metro	1,20 × 0,20	1,44	12,00	17,28
Setto fatto all'ultimo scalino di lunghezza met.		1,20	0,32	0,38
Lastra di marmo simile al ballatojo in seguito di metro	1,20 × 0,80	0,94	15	14,40
Numero 6 scalini alla terza tesa di marmo e lavoro simile ciascuno di metro	1,20 × 0,37	2,64	15	39,60

Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Prezzo Unitario	Prezzo Totale
Numero sette sottoscalini di simile marmo ognuno di metro	1,20 × 0,20	1,68	12,00	20,16
Lastra di marmo simile al ballatojo in seguito di metro	1,18 × 0,70	0,83	15,00	12,45
Fascia simile marmo in giro a pavimenti a descriversi, le stesse spianate, pomiciate e lavorate a squadro in tutt'i lati di metri	3,90 × 0,30	1,17	12,00	14,04
Incastrate ed ingessate le tenute di ferro per le bacchette del tappeto facendosi nei sottoscalini gli analoghi buchi in numero		46	0,15	6,90
Numero quattrosimili scalini di marmo alla scaletta del finestrone, gli stessi lavorati come sopra, ciascuno di misura con le tenute metro	0,62 × 0,30	0,72	15	10,80
Numero quattro sottoscalini simili di marmo ognuno di metro	0,62 × 0,26	0,64	12,00	7,68
Numero due fasce di simile marmo per poggiolo di questa scala ognuno di metro	1,06 × 0,45	0,95	15	14,25
Biblioteca				
Scalini di marmo imporvenzati e pomiciati con il fronte a bastone per il finestrone sono numero due ognuno di metro	1,30 × 0,28	0,78	15	11,78
Due busti di marmo sulle mensole si sono calati dalla casa del Principe e trasportati ivi; si dà				4,00
Scaletta di pietra d'ardesia di salita al tetto				
Numero sei scalini di pietra d'ardesia lavorati a bottoni in due lati e colla superficie in gradinata di misura ognuno metro	0,95 × 0,40	2,28	9,60	21,88
Numero sei sottoscalini spianati ed improvenzati ognuno di metri	0,95 × 0,20	1,14	8,40	9,57
Ballatojo di simile pietra d'ardesia di lavoro come i sottoscalini per il ballatoio di metro	0,95 × 0,53	0,50	9,60	4,80
Numero due setti a squadro ciascuno di metro	0,95	1,90	0,16	0,30
Numero sette scalini simili per la seconda tesa di metro	0,95 × 0,37	2,45	9,60	23,52
Una pietra di ardesia al ballatojo di metro	0,95 × 0,58	0,55	8,40	23,52
Setti a squadro in numero tre di lunghezza a girata		2,48	0,16	3,97
Pietra d'Ardesia simile per formare il ballatojo lungo in numero tre pezzi di lunghezza metri	2,40 × 0,95	2,28	9,60	21,89
Setti verticali sono numero cinque ognuno di metro 0,95; uniti sono metri		4,75	0,16	0,76

			Prezzo	
Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Unitario	Totale
Scalino triangolare per il primo scalino della terza tesa di misura compensata metro	0,70 × 0,65	0,45	10,00	4,50
Sottoscalino di metro	1,30 × 0,20	0,26	8,46	2,18
Numero otto scalini rettangolari ciascuno di metro	0,95 × 0,30	2,24	9,60	21,50
Scalini triangolari in seguito di metro	0,70 × 0,65	0,45	10	4,50
Numero nove sottoscalini simili ognuno di metro	0,95 × 0,20	1,71	8,40	14,36
Altro scalino di met.	1,30 × 0,20	0,24	8,40	2,18
Scalino di ardesia simile di uscita alla terrazza di misura compensata metro	0,95 × 0,90	0,85	9,60	8,16
Lavoratura a becco del fronte ed un laterale di metro		1,35	0,16	0,22
Per novella disposizione la descritta scala si è demolita e rifatta cogli scalini di marmo del locale				
Per la lavoratura dei laterali degli scalini di marmo perché scoverto; sono numero 12 di lunghezza ognuno met.	0,35	4,20	0,50	2,10
L'assistenza prestata al maestro muratore, maneggiatura e messa in opera degli scalini come sopra in numero 12, importano				6,00
Primo scalino di marmo del maestro per aumento, di lavoro come sopra di metro	0,85 × 0,37	0,31	15,00	4,65
Per la rifilatura e lavoratura dei due lati delle lastre di marmo di metri		1,20	0,32	0,38
Una porzione del corrente marmo del pavimento di quadrelli a situarsi si è refilato, rilavorato e posto all'interno del pianerottolo di ardesia di detta scaletta di metro	1,90 × 0,28	0,53	3,00	1,59
Il ballatojo di pietra d'ardesia si è segato in opera per piazzarsi la detta fascia di lunghezza metro	1,90	1,90	0,50	0,95
N.B. In questo riposo si è piazzato il pezzo di pietra d'ardesia di quello tolto dalla demolita scala				
Numero due scalini di pietra d'ardesia ricacciati dalla dimessa scala stimati agli scalini al passaggio del tetto ognuno di metro	0,64 × 0,20	0,25	1,80	0,45
Scalino di ardesia simile sul canalone in seguito con fronti lavorati metro	0,90 × 0,77	0,70	9,60	6,72
Incalzi tagliati a destra di metro 0,60 per 0,07 e quello a sinistra di metro 0,30 per 0,08 si dà				1,00
Pennata di pietra s'ardesia al vano di uscita alla terrazza di metro	1,40 × 0,35	0,49	8,40	4,11
Stanzetta superiore del custode				
Scalino di pietra d'ardesia che esce al canalone del tetto				

Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Prezzo Unitario	Prezzo Totale
a destra lavorato a becco in due fronti, spianato ed improvenzato di metro	0,85 × 0,35	0,30	9,60	2,88
Pennata di pietra d'ardesia simile posta ivi di metro	1,45 × 0,37	0,54	7,20	3,89
Fascia di pietra d'ardesia simile lavorata nei due fronti uno a becco e l'altro a squadro, la stessa spianata ed improvenzata di metri	2,00 × 0,18	0,36	9,60	3,45
Scalino di pietra d'ardesia simile con un fronte lavorato a bastoni e l'altro ad assetto, ed improvenzato posto in più del focolaio di metro	0,93 × 0,22	0,20	9,60	1,92
Pennata d'ardesia simile pel finestrino ivi di metro	0,70 × 0,25	0,17	7,20	1,22
Scaglia di pietra d'ardesia simile pel vano di uscita alla soggetta a Mezzogiorno la stessa orsata ed improvenzata e num.° quattro fronti lavorati a becco di metro	1,43 × 0,53	0,76	9,60	7,29
Battista ribassata a forza di ferro per detta soglia di metro	1,30 × 0,38	0,50	2,40	1,20
Canaletto sboccato in giro		1,15	0,50	0,57
Incastri per gli stanti: sono numero		2	0,15	0,30
Bocchette d'ottone incastrate per i buchi della zeccola sono numero		5	0,20	1,00
Pennata di pietra d'ardesia sull'ultimo indicato vano di metro	1,40 × 0,37	0,52	7,20	3,74
Pietra d'ardesia orsata ed improvenzata con tre lati lavorati due a becco ed uno a squadro sul pilastro a destra del canalone di metro	0,76 × 0,29	0,21	8,40	1,76
Correnti di pietra d'ardesia in giro al lastrico copertura della stanza stessa in numero cinque mezzi orsati ed improvenzati e laterali lavorati a becco di misura uniti metri	10,31 × 0,30	3,09	9,60	29,66
Setti ognuno di metro 0,30; sono numero 10		3	0,50	1,56
Viti di ferro per frenare detti d'ardesia con buchi forati a trapani sono numero		25	0,20	5,00
Tetto di Ferro				
Pietra d'ardesia spianata ed improvenzata di grossezza centimetri 2 con lavoratura a becco nei due fronti per la copertura dei muretti del canalone cioè				
Per il lato di occidente in numero tredici pezzi uniti metri	24,73 × 0,22	5,44	9,60	52,22
Setti verticali lavorati a squadro di metro 0,22 sono numero		26	0,32	8,32
Viti di ferro somministrate dal maestro ciascuna di metro 0,10 con buchi tagliati sull'ardesia; sono numero		26	0,20	5,20
Buchi tagliati in fabbrica per il passaggio delle viti di fondato metro 0,06 sono numero		26	0,05	1,30

			Prezzo	
Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Unitario	Totale
Cassonetti tagliati sulla stessa pietra d'ardesia per i pilastri della ringhiera, ciascuno di metro 0,05 per 0,02 e per 0,02: sono numero		12	0,12	1,44
Pietra d'ardesia di forma trapeziale lavorata come opera di attacco alla parete della cassa di Scala di misura metro	0,70 × 0,65	0,45	9,60	4,32
Sette verticali per le unioni dei pezzi di metro 0,22 in numero		1	0,32	0,32
Becco tagliato in fabbrica simile in numero con viti di ferro		1	0,25	0,25
Sette per il lato a settentrione = Pietra d'ardesia simile in numero				
Sette pezze di lunghezza uniti metri	11,69 × 0,22	2,57	9,60	24,67
Setti verticali simili sono numero dodici di lunghezza metri	0,22	12	0,32	3,84
Viti di ferro simile al buco tagliato simile: sono numero		14	0,20	2,80
Buchi forati in fabbrica simili		14	0,05	0,70
Cassonetti tagliati a forza in opera ognuno di metro 0,08 per 0,02 e per 0,015: sono numero		7	0,12	0,84
Per il lato ad Oriente = Pietra d'ardesia simile in numero sedici pezzi di lunghezza unita metri	30,90 × 0,22	6,79	9,60	65,18
Viti di ferro simile di lunghezza metro 0,10 sono numero		32	0,20	6,40
Buchi forati in fabbrica de tufi numero		32	0,05	1,60
Incassi tagliati a pozza simile in numero		20	0,12	2,40
Sette verticali di lunghezza metro 0,22 sono numero		32	0,32	10,24
Per il lato a Mezzogiorno = Pietra d'Ardesia simile in numero otto pezzi di lunghezza uniti metri	14,93 × 0,22	3,28	9,60	31,48
Setti verticali di lunghezza met. 0,22 son numero		16	0,32	5,12
Viti di ferro con buco simile sono numero		16	0,20	3,20
Buchi in fabbrica simile: sono numero		16	0,05	0,80
Cassonetti tagliati simile: sono numero		10	0,12	1,20
Pietra d'ardesia simile somministrata nel primo pilastrino del parapetto alla soggetta nel lato ad Occidente, la stessa spianata, improvenzata e lavorata ai quattro fronti di metro	0,53 × 0,53	0,28	9,60	2,69
Pietra d'Ardesia simile in due pezzi per i piastrini in seguito ognuno di metri 0,53	0,53 × 0,53	0,56	9,60	5,37
Viti di ferro simile con buchi: sono numero		6	0,20	1,20
Buchi tagliati in fabbrica simili sono numero		6	0,05	0,30
Pietre d'ardesia simili a quelle dei canaloni sui muretti di attacco ai detti piastrini sono numero due di lunghezza uniti metri	4,80 × 0,27	1,30	9,60	12,48

			Prezzo	
Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Unitario	Totale
Setti verticali ai detti pezzi di lunghezza ognuno metro 0,27 sono num.		3	0,32	0,96
Viti di ferro simili con buchi corrispondenti sono numero		4	0,20	0,80
Buchi forati in fabbrica simile: sono numero		4	0,05	0,20
Pietra d'ardesia simile all'ultima notata per l'altro lato a settentrione in numero due pezzi situati sull'asfalto di lunghezza unita metri	3,60 × 0,30	1,08	9,60	10,36
Setti verticali di lunghezza ognuno metro 0,30 sono numero		2	0,32	0,64
Viti di ferro simile con buchi; sono numero		2	0,20	0,40
Buchi forati nella fabbrica sono numero		2	0,05	0,10
Stanza del custode a pianterreno				
Scalini di pietra d'ardesia sono numero quattro alla scala di calata alla vanella gli stessi spianati e improvenzati nonché lavorati al becco ciascuno assicurato con le tenute metro	1,20 × 0,36	1,72	9,60	16,51
Setto refilato all'interno del primo scalino per ? con le rigiole di giro metro		1,45	0,16	0,25
Scalini di pietra d'ardesia smile: sono numero cinque per quelli ricacciati nel parapetto della finestra ognuno di metro	0,75 × 0,25	0,86	8,40	7,22
Soglia simile in più del telaio di metro	1,80 × 0,24	0,43	8,40	3,61
Setti simili uniti metro		1,10	0,16	0,17
Incastri per il telaio ognuno di metro,08 per 0,03 sono numero		2	0,12	0,24
Pietra d'ardesia simile sui poggioli laterali, le stesse improvenzate spianante con becco ai due lati ciascuna di metro	1,13 × 0,59	1,32	9,60	13,20
Setti simili per numero due di lunghezza metro		1,10	0,16	0,17
Vanella				
Pennata di pietra d'ardesia in numero quattro pezzi situata pel vano d'ingresso uniti metri	6,00 × 1,48	2,88		
Pennata simile in numero tre pezzi pel vano di finestra a destra di metri	7,05 × 0,33	2,32		
Idem pel vano a sinistra	7,05 × 0,33	2,32		
Sono metri		7,52	7,20	54,14
Setti tagliati per la prima pennata in numero quattro di metri		1,92		

			Prezzo	
Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Unitario	Totale
Idem numeri 8 per altre due pennate di lunghezza ognuno metro 0,23: sono metri		2,64		
Sono metri		4,56	0,16	0,73
Foro tagliato a pozza e ferri sulla prima pennata sul passaggio di tubo fumario di diametro 0,20 in numero		1	0,50	0,50
Cappelletti di simile pietra d'ardesia su detta pennata ognuno lavorati a becco in tre lati di larghezza metro 0,10 cioè sulla prima in numero '' di lunghezza ognuno metro	0,52	1,56		
Altri numero quattro ? altri pennati di lunghezza ognuno metro	0,36	1,44		
Sono lineari metri		3,00	1,00	3,06
Pennata di pietra d'ardesia simile al piccolo vano a destra di metro	1,40 × 0,35	0,49	7,20	3,53
Seditoja di simile ardesia al sedile da cesso con buco da metro	0,72 × 0,53	0,38	8,40	3,19
Coperchio con pomo di ottone numero		1	1,00	1,00
Scaletta secondaria ai tintori				
Pennata di pietra d'ardesia simile sul vano di questa scaletta di metro	1,55 × 0,27	0,42	7,20	3,02
Fronti esterni				
Pietre d'ardesia sui finestroni della scala nel lato a Mezzogiorno per le scivole ciascuna di metro 0,60 per 0,25 compensate, le stesse improvenzate ed orsate: sono numero		8	1,00	8,00
Lapide di marmo bianco per leggenda lateralmente al vano d'ingresso, la stessa squadrata ai quattro lati, imporvenzata e pomiciata, di grossezza metro 0,02 e di misura metro	0,62 × 0,31	0,19	14,00	1,76
Sulla stessa si è incisa l'iscrizione con lettere bucate con trapano e impiombate a fuoco di cui				
Quelle di altezza metro 0,05 sono numero		12	0,20	2,46
Le alte di altezza metro 0,03 sono numero		34	0,15	5,10
Buchi forati agli angoli della lapide sul passaggio dei chiodi di ciascuno di metro o,015 sono numero		4	0,40	1,60
Perni di bronzo a incastri nel piperno e con teste di bronzo avvitate al di sopra sono numero		4	1,00	4,00
Per la ponitura in opera della stessa leggenda, e costo del piombo prudenzialmente si dà				2,00

			Prezzo	
Designazione dei lavori	Dimensione	Quantità	Unitario	Totale
In uno la presente misura ascende a lire settemila quattrocento novantacinque e cent, 63 dico				7495,6
Che fattasi deduzione della cifra ricevuta in conto de lire seimila trecentododici dico				6312,0
Resta a conseguire le residua cifra di lire				1183,6
Napoli 19 febbraio 1887				

ANTONIO SALVIATI
Corrispondenza Antonio Salviati - Gaetano Filangieri

3 agosto 1883

Al Principe Gaetano Filangieri
Cercle Aix les bains

Parigi
Hotel du Var
38 chaussè d'antin
li 3 agosto 1883

Illustrissimo Signore
Ho sempre viva e fresca la memoria dei cari momenti testè passati colla S.V.I. a Aix e della tanta cortesia e amabilità dimostratami. Essere stimato da tant'uomo non è lieve cosa, perciò ne vado orgoglioso ed è a questo titolo che mi prendo la libertà di annoiarla con questa mia.
Ho scritta una relazione sul fatto che mi diede la fortunata occasione di rinnovare la cara sua conoscenza. Vi sono dettagli descrittivi sull'opera musiva a Aix e qualche cenno relativo a quella bellissima lettera che V.S.I. ebbe la bontà di scrivermi in Aix con permesso perfino di renderne noto il contenuto. Credo che comparirà fra breve in un giornale patrio. Comunque sia ci tengo a dargliene comunicazione e spero a ciò fare fra breve personalmente. È mio progetto, nel ritornare a Venezia, di arrestarmi alcuni momenti in Aix e così procurarmi il bene di rivederla e udire ancora la sua parola, da cui si ritrae sempre piacere, istruzione e incoraggiamento. Un solo pensiero mi preoccupa, ed è il timore che troppo sia vicino il momento della sua partenza da Aix. Potrebbe V.S.E. essermi cortese d'un cenno a mia norma? Posso io osare di chiederle quando sarà di poi la sua direzione ond'io abbia una guida di condotta qualora volessi perseguitarla con altro mio scritto? Ciò è troppo, lo vedo, ma che vuole? La colpa è più sua che mia: non sono che le persone volgari e indifferenti alle quali non si tenga di attaccarsi. E a me pare che quando si è con lei, non possa mai venire il pensiero di staccarsene. Io conto di lasciare Parigi tra 4 o 5 giorni. Si è ella ricordato di riportare i miei saluti ossequiosi alla Contessa Inrotte e la mia dispiacenza per non averla trovata al Grand Hotel d'Aix? Sarei dolente se quella tanto cara e amabile dama potesse interpretare sinistramente la mancata mia visita.
Mi voglia, eccellentissimo Principe, compatire e conservarmi la propria sua benevolenza.

Paris
Hotel du Var
38 Chaussè d'Antin

Suo devotissimo Obblig.mo
A. Salviati

19 ottobre 1883

Illustrissimo Sig. Gaetano Filangieri
Principe di Satriano
Napoli

Venezia di 19 ottobre 1883

Illustrissimo e Carissimo Principe
Pel 15. corrente, giorno in cui voi contavate di chiamarmi per telegrafo, io era pronto coi campioni della Ventriera e coi disegni del Mosaico; e stava sempre preparato a mettermi in viaggio, tosto arrivato il dispaccio, prendendo meco ogni cosa.
Sono in attesa da vari giorni, e comincio a impensierirmi pel ritardo avvegnaché, contando sull'epoca suddetta, io avessi fatto i miei piani quanto al tempo un po' ristretto che ho dinanzi a me prima di portarmi di nuovo all'estero per affari importantissimi.
Certamente un motivo deve esserci perché V.S.I. non abbia potuto effettuare il Programma vostro di trovarci insieme a Napoli per la metà di ottobre; ed io non ardisco certo di farmi alcuna osservazione: la vengo con questa mia a portarvi delle circostanze che mi renderebbero sommamente prezioso il fatto che la nostra intervista vegna il più sollecitamente possibile, io lo faccio malgrado mio, perché non vorrei comparirvi uggioso con una pressura che potesse in qualche modo molestarvi.
Ma io conosco troppo il Principe Filangieri per non contare sull'animo suo gentile, e sempre disposto a conciliare i suoi cogl'interessi altrui, ad a secondare la preghiera di un suo ammiratore e buon servitore quando ciò non abbia a costargi troppo grave noja.
Non voglia però credere che ciò possa essere attuale per quelloché, seppure non fosse ancora finito il lavoro della costruzione della volta, io sono sicuro che, ciò non portante, lo scopo del mio sollecito viaggio a Napoli sarebbe raggiunto.
Per la Finestra noi abbiamo quanto occorre affinché, appena arrivate, si possano applicare al posto la già pronta ventriera, e vederne l'effetto; se desse otterranno; come ne ho ferma lusinga, la vostra approvazione, quell'affare sarà presto definito.
Pel mosaico pure la cosa è facilissima. Ciò che a me più occorre si è di vedere la località. Ciò che più interessa a V.S.I. si è di conoscere se, a questi disegni a colori, siano i più adatti al caso. Quanto alla forma del fondo di muro su cui il mosaico andrà collocato, io già so che si tratta di volte,e di volte a vela, ciò che mi basta per formarmi l'idea della natura e qualità in genere del lavoro, anche nei riguardi della collocazione. […] se pure non fosse ancora compiuto il modello di una volta, ciò non potrebbe portare alcun impedimento, né difficoltà nella nostra trattativa, e convenzioni perché la sola conseguenza dell'opera, o non essere pronto quel modello sarebbe che non si potrebbe ora determinare con tutta precisione la quantità della superficie da coprirsi a mosaico. Ma ciò non costituirebbe alcun ostacolo all'effettuazione del nostro piano una volta che il prezzo (sulla fissazione del quale dovremo convenire d'accordo) viene come di metodo fissato in ragione di metro quadrato.
Quindi l'importo complessivo del prezzo, quando pure non risultasse precisato fino allo scrupolo sulla base dei dati raccolti sul luogo, sarebbe però sempre rilevato in via la più approssimativa e verrebbe poi regolato e determinato definitivamente quando, a lavoro compiuto, si passerà alla più esatta e accurata misurazione.

Queste sono le mie convinzioni, e sono sicuro che, se io vengo accostì giusta l'intelligenza, noi otterremo perfettamente il nostro scopo. Ben altrimenti sarebbe la cosa se io dovessi ora ritardare questo mio viaggio perché il ritardo mi porterebbe inceppamenti e sconcerto nei miei preventivati movimenti. Voglio dunque sperare che la S.I. V. vorrà persuadersi dell'opportunità massima ch'io faccia senza ritardo, la prospettata gita costì, e ciò nel comune nostro interesse.
Siccome ho tutto pronto e siccome avevamo detto a Parigi ch'io avrei preso meco, oltreché i disegni colorati pel Mosaico, anche le due vetrate, così vedendo che il tempo avanza trovai prudente d'informarmi presso questa Ferrovia se avrei incontrato difficoltà pel trasporto di esse come bagaglio. Ebbi una risposta poco assicurante, visto il volume a peso della cassa,e visto che i viaggiatori non hanno diritto al trasporto che del solo bagaglio ma non di mercanzia o simili. Ciò posto, onde assicurarmi del fatto che appena avuto da voi un telegramma mi metterei subito in viaggio, e tosto arrivato potrò occuparmi con V.S.I. nella bisogna, ho pensato di guadagnar tempo consegnando la cassa della ventriera alla Ferrovia qual marca colore; così desse arriveranno costì quasi contemporaneamente a me, o a breve distanza di tempo.
Spero, grazioso mio Principe, da questa mia non abbia a recarvi alcuna noia o sconcerto alcuno nei vostri piani. Se così, io ve ne chiedo scusa; ma se riflettete alla condizione della cosa ed alle ragioni quivi espostevi, voi vorrete certo tenermi per scusato, e vi compiacerete di secondare la mia preghiera, la quale mira a dare esecuzione, in modo sicuro, a quanto fu tra noi concertato.

Aggradite, Illustrissimo Principe, la protesta della mia più profonda stima e devozione.
D.° A. Salviati

14 novembre 1883

Contratto tra Antonio Salviati e Gaetano Filangieri

Con la presente scrittura privata da noi sottoscritta in presenza di due testimoni e da valere come pubblico istrumento, noi
Gaetano Filangieri del fu Carlo Principe di Satriano, proprietario domiciliato in Napoli nel Palazzo Proprio Via Filangieri già largo Garofano a Chaia ed il Commendatore Antonio Salviati fu Bartolomeo proprietario domiciliato in Venezia ed selettivamente in Napoli per il presente atto in casa dell'Architetti Signor Guglielmo Raimondi Vico S. Nicola a Nilo al Purgatorio n. 18
Abbiamo stabilito fra di noi la seguente convenzione.
Primo – il Comm. Antonio Salviati si obbliga fare eseguire un mosaico a smalto vitreo sopra fondo d'oro per rivestire le volte del pianterreno del Palazzo Como in questa città, destinato a diventare il Museo Gaetano Filangieri
Secondo – questo mosaico sarà eseguito perfettamente conforme ai cartoni a grandezza naturale, dipinti, che il Principe Filangieri a proprie spese farà tenere in Venezia al Comm. Salviati.
I medesimi cartoni poi saranno riportati a Napoli per la messa in opera del lavoro e compiuto questo verranno consegnato al Committente in buonissimo stato di conservazione.
Il mosaico deve conformarsi ai cartoni dipinti tanto per esatta dimensione che forma, quanto per disegno.

Terzo – L'anzidetto mosaico deve essere eseguito con materiali ed oro di qualità eccellente;e con quella perfezione di mano d'opera che il Salviati ha mostrato nei migliori lavori da lui fatti fino ad ora in Italia o all'estero: sottoponendo egli in caso d'inadempimento al risarcimento di tutti i danni, interessi e spese; ed alla rifrazione del lavoro in tutto o in parte.
Quarto – Il mosaico sarà interamente non solo compiuto, ma trasportato sul luogo del collocamento nel termine improrogabile di mesi dieci da oggi sottoscritto giorno. Poi nel termine successivo di mesi tre sarà completamente messo in opera e collocato al posto.
Quinto – In caso d'inadempimento all'antecedente patto, il Comm. Salviati si sottopone alla penale di lire cinquanta per ciascun giorno di ritardo alla consegna o alla messa in opera, salvo che il ritardo non derivi per fatto del committente o per forza maggior nei limiti che la legge assegna a questa per la reciproca responsabilità.
Sesto – Il mosaico sarà della estensione di metri quadrati centosettantacinque a corpo e non a misura. Pertanto il prezzo per esso convenuto di lire quarantacinquemila. Né tale prezzo si potrà in alcun modo alterare se il mosaico risulterà in fine di una misura maggiore o minore di quella suddetta.
Settimo – il prezzo così convenuto in lire 45000= non potrà essere alterato per altra ragione; né il Salviati potrà pretendere alcun aumento; adducendo la natura o la difficoltà del disegno fatto sui cartoni; perché egli si obbliga di eseguire il mosaico sopra qualunque disegni gli sarà mandato del principe Filangieri.
Ottavo – Il prezzo anzidetto sarà pagato in moneta effettiva, o carta corrente nel Regno al Comm. Salviati, qui in Napoli, nel modo seguente:
Lire ventimila in anticipo gli vengono pagate nell'atto della sottoscrizione del presente contratto. In effetto il Principe Filangieri gliele ha sborsate in presenza di noi sottoscritti testimoni il Sig. Salviati se le ha ritirate e ne fa formale quietanza.
Altre lire Dodicimilacinquecento saranno pagati al Signor Salviati subito che avrà finito di consegnar in Napoli l'intiero mosaico su carta.
Finalmente altre lire dodicimila e cinquecento gli verranno pagata dal Principe Filangieri un anno dopo che il mosaico sarà stato definitivamente collocato al suo posto
Nono – Il Comm. Salviati si obbliga nel termine e non più lungo di giorni cinquanta dal giorno in cui i cartoni gli saranno stati consegnati in Venezia, far pervenire al Committente Principe Filangieri in Napoli almeno due Casse del mosaico già eseguito sopra carta. Indi di mano in mano farà le altre spedizioni.
Decimo – Il Comm. Salviati si sottopone a tutti i rischi del trasporto del mosaico dalla fabbrica in Venezia fino al Palazzo Como in Napoli: lande in caso di perdita, o di avarie egli sarà tenuto a rifare il lavoro o in tutto o in parte.
Undecimo- le spese del detto trasporto da Venezia a Napoli conformi alle partenza di carico agli assegni ferroviarii ecc. saranno per metà a carico del Principe Filangieri per cui un'altra metà a carico del Comm. Salviati.
Dodicesimo – Il Committente deve a proprie spese apparecchiare la parete da collocare il mosaico, e tale apparecchio deve essere fatto secondo le istruzioni del Salviati e secondo un modello che sarà esibito dall'architetto Raimondi
Anche a carico del Committente è la spesa dell'impalcatura onde eseguire il lavoro che sarà sempre di carattere ornamentale. Circa la spesa di mano d'opera per l'adattamento del Mosaico, essa anderà

a carico del Sig. Salviati, e sarà eseguita dai suoi artisti e lavoratori. Il Principe Filangieri presterà la malata della qualità comune in Napoli nei fabbricati,e presterà l'aiuto di qualche manovale per il trasporto di detta malta.
Tredicesimo – Se mai il trasporto del mosaico dovesse andare soggetti a dazii o a tasse, questi anderanno a carico del Principe Filangieri.
Quattordicesimo – Se mai secondo il previsto del patto nono ovvero per morte o altra sventura, il lavoro non si potesse compiere e collocare a posto, il presente contratto rimane sciolto ipso facto, ed il Comm. Salviati restituirà tutte le somme ricevute in conto, senza dritto a ritenuta alcuna per il valore di materiali impiegati.
Quindicesimo – da ultimo il Salviati garantisce l'opera sua per il termine di dieci anni dalla consegna,e si sottopone all'obbligo di rifare nel detto termine e di riparare tutti i guasti che non fossero derivati direttamente da difetto di costruzione dei muri.
Sedicesimo – Oltre il lavoro anzidetto il Dottore Antonio Salviati si obbliga a fornire anche le invetriate per sette finestre del Palazzo Como. Queste invetriate saranno composte di vetri ad uso antico, così detti rulli o a fondi di bottiglia, del diametro ciascuno di centimetri dieci o dodici. Ciascuna invetriata poi avrà nello scompartimento inferiore due stemmi, l'uno con l'arma della Famiglia Filangieri, L'altro con l'emblema di ciascuno dei sette sedili di Napoli.
Tanto lo scudo dei Filangieri, quanto i sette stemmi dei sedili saranno eseguiti dal salviati della precisa dimensione disegno a colore ch'egli sarà rimosso dal committente.
Diciassettesimo – I vetri saranno tutti conformi al campione che resta depositato presso il Museo Artistico Industriale di Napoli
Diciottesimo – Si calcola che la luce di ciascuna delle invetriate compresa la parte incastrata sia di metri due per centimetri 65, e 09 ossia metro quadrati 1,31 per 2; onde ogni finestra costa di metri quadrati 2,62; sicché per le sette finestre si hanno in uno metri quadrati 18,34
Per tale lavoro si è d'accordo stabilito il prezzo di lire Settanta per ogni metro quadrato, comprendendo in tale prezzo cumulativamente tanto la parte fatta a soli vetri come sopra quanto quella occupata dagli stemmi.
L'anzidetto prezzo sarà pagato dal Principe Filangieri al Dottor Salviati a consegna del lavoro; sia in una volta sola sia a misura che il lavoro medesimo verrà consegnato in Napoli. In questo secondo caso si misurerà volta per volta il metraggio di ciascuna porzione consegnata.
Diciannovesimo – Tutte le vetriere per le sette finestre dovranno essere consegnate entro il termine di mesi quattro da oggi sottoscritto giorno; ed in caso d'inadempimento il Comm. Salviati si sottopone alle penale di £. Dieci per ogni giorno di ritardo.
Ventesimo – L'obbligo del Salviati in questo lavoro si limita alle sole vetriere e loro composizione con tutti i piombi necessari a commettere insieme i varii pezzi; sicché egli deve consegnare ciascuna vetriera in istato di potersi adattare senza altro sul telaio.
Il telaio in legno è a carico del Committente Principe Filangieri.
Ventunesimo- la spesa del trasporto delle vetriere da Venezia a Napoli sarà per metà a carico del Committente, per metà a carico del commissionario.
I rischi durante il trasporto saranno a carico del Comm. Salviati, il quale si sottopone in conseguenza ai medesimi obblighi stabiliti nel precedente fatto decimo.
Ventiduesimo – Anche per questo lavoro delle vetriere si conviene espressamente i patti convenuti nel paragrafo terzo nel settimo nel tredicesimo nel quattordicesimo nel quindicesimo.

Ventitreesimo – Finalmente il Comm. Salviati si obbliga espressamente entro il termine di un mese da oggi di far pervenire al Principe Filangieri l'adesione per iscritto del proprio figliuolo Silvio Salviati al presente contratto ed ai patti e condizioni espresse nel medesimo, accettandole come proprie e questa è condizione essenziale dell'attuale contratto
Ventiquattresimo – resta convenuto che la spesa per tassa di registro e multa in qualunque caso di contestazione in conseguenza del presente contratto, sarà a carico di quella delle parti che per sua colpa avrà dato motivo a tale contestazione.
Per tutt'altro le parti si rimettono al disposto delle leggi in vigore nel Regno d'Italia _ Napoli quattordici novembre 1883

Principe Gaetano Filangieri di Carlo
D.A. Salviati fu Bartolomeo
Giuseppe Fornari Testimone
Paolo Spiriti testimone

21 novembre 1883

Illustrissimo Sig. Gaetano Filangieri
Principe di Satriano
Napoli

Venezia dì 21 Novembre 1883

Carissimo Principe,
Senza attendere la maturazione del termine assegnatomi per l'adempimento dell'obbligo da me assunto all'art° ventitreesimo del Contratto tra noi stipulato in Napoli il 14 corr. Mese, mi pregio d'inviarvi qui inclusa la dichiarazione scritta e sottoscritta in data di ieri da mio figlio Silvio colla quale egli fa piena adesione a quel Contratto ed ai patti e condizioni ivi espresse, accettandola come propria, essendo ciò una condizione essenziale del Contratto.
Ho la convinzione che V.S.I. mi troverà sempre ligio all'adempimento dei miei impegni, perché ne ho debito sacro a più titoli, fra i quali non è certamente ultimo quello della gratitudine ch'io serberò profonda e perenne a voi, Principe nobilissimo e cittadino illustre, Mecenate munificentissimo, per tutta la bontà che mi prodigate, e pel tanto bene che incessantemente portate all'arte ed al paese nostro.
Qualunque volta riceverò notizie di voi, di quel tipo più unico che raro di sublime carità che è la Duchessa vostra degna sorella, e di coloro che ebbi la fortuna di conoscere da Voi, o a mezzo vostro, sarà per me una vera festa.
Degnatevi aggradire, Illustrissimo principe,i sensi della mia profonda stima e devozione.

D° A. Salviati

21 dicembre 1883

Ill.mo Sig. Gaetano Filangieri
Principe di Satriano
Napoli
21 dicembre 1883

Ill.mo Sig. Principe

Ricevetti la pregiata Sua lettera del 19 corr. In una colla misura la vero rapp.te ciascuna delle finestre, nonché i disegni degli stemmi.
Ora sono io a pregare la Sua S. Ill.ma di volermi dire quale delle due disposizioni dei rulli desidera se cioè la disposizione A o la disposizione B del qui unito foglietto: secondo la prima gli spazii fra i rulli sarebbero dati da altrettanti quadrati a lati curvi ; la seconda darebbe dei triangoli curvilinei
Siccome i campioni da me eseguiti e depositati presso cotesto Museo artistico industriale presentano ambedue le dette disposizioni sarà facile a V.S. Ill.vedere il diverso effetto. Come pur bramerei sapere su quale delle due dimensioni da me usate nei campioni per rulli, cade la di Lei scelta; e le sarei obbligato se Ella vorrà mandarmi una forma di carta rappresentante esattamente la forma di ciascuno degli stemmi.
Frattanto in attesa di un suo pregiato riscontro, mi segno con tutto l'ossequio di V.S. Ill.ma
Devotissimo servitore

p. D.A. Salviati
M.S, Zeri

6 gennaio 1884

Illustrissimo Sig. Principe Gaetano Filangieri
Napoli

Venezia di 6 gennaio 1884

Illustrissimo Principe
Reduce testé da un'escursione a Parigi (ove riescii a dare assestamento a quel mio Depot che ora cammina sott'altro garante) mia prima cura si è di presentarmi a Voi coi voti i più cordiali per l'anno nuovo che vi auguro felice pel bene vostro, e di tanti,
Parliamo un pochino di affari. Trovai una corrispondenza già corsa fra V.S.I. e la mia casa qui relativamente alle Vetriere; e credo utile di aggiungerci alcune osservazioni cui vi prego accordare benigna attenzione.
Sta bene quanto dite nella graziosa vostra del 19 dicembre scorso. S'io mi fossi trovato qui, avrei trovato inutile nella vostra risposta del 21 d. versare sulla scelta tra le due diverse maniere nella disposizione dei rulli (fondi di bottiglia); e sulla loro dimensione; per quello che, se non erro, voi mi avete espresso su ciò la vostra determinazione che mi permetto di riassumere in questi termini onde

accertarmi vieppiù di non andare errato. Per la disposizione bisogna attenersi a quella che negl'interstizi fra ogni 3 rulli, presenta la forma di un triangolo; e per la grandezza dei rulli bisogna attenersi a quella più piccola della due che figurano nei campioni da me presentati; cioè a quella del diametro di centimetri 10 circa piuttostoché a quella di 12. Così possiamo dire che a campione valevole e attendibile onde rappresentare le dette due condizioni (disposizione e dimensione dei rulli) sia ritenuta a modello quello dei due compartimenti più piccoli della vetriera – in cui non vanno più gli scudi- il quale presenta appunto le dette due qualità.
Quanto agli stemmi io mi terrò ligio alle raccomandazioni fattemi, e soprattutto a quella sulla larghezza di ciascun braccio della Croce – Mi permetto soltanto una sommessa domanda. Nei saggi da me presentati a V.S.I. i due fondi avevano due grandezze diverse. Fattane applicazione al posto venne agitata la questione sulla scelta fra le due. Vi fu un momento in cui V.S.I. pareva inclinata ad adattare quella maggiore; ma poi (se non erro) quell'idea andò modificata e restò fra noi conchiuso che avrò una parola definitiva al momento in cui mi si farà la spedizione dei disegni dei Sedili. Posto che i disegni pervenutimi non sono della grandezza al vero degli Scudi da eseguirsi così, allo scopo di togliermi ogni dubbio sulla precisa misura adottata nei detti scudi, prego la vostra cortesia di volermi spedire una sagoma in carta che ne rappresenti la precisa forma o grandezza rispettiva.
So che talune delle vetriere vanno vedute in trasparenza, e tali altre no perché poggianti contro un fondo murato. Non conoscendo o non ricordando con precisione, il numero delle une e delle altre, invoco la vostra gentilezza per darmene contezza. Se poi nella veduta di V.S.I. ha, quanto al collocamento delle vetriere un piano stabilito, in modo che gli scudi rappresentanti i sedili abbiano a seguire un ordine determinato, allora gioverà dirmi quali devono essere i Sedili da rappresentarsi nelle vetriere trasparenti, e quali nelle altre. V.S.I. non ha bisogno ch'io spieghi il motivo di tale domanda sapendo benissimo che il lavoro della pittura sul vetro (cloisonnè) specialmente nelle parti d'oro e d'argento, va trattato diversamente a seconda che la ventriera va veduta in trasparenza, o sopra un fondo opaco.
Non vogliate, grazioso mio Principe, avermi per indiscreto, se ardisco importunarvi di troppo colle mie domande. Compatitemi in vista dell'interesse ch'io metto ad eseguire il lavoro secondo i vostri desideri; il dover mio; tanto più che non perdo mai di vista il patto della consegna entro 4 mesi dal dì del Contratto 14 novembre 1883.
Permettetemi ora, Illustrissimo Principe, di esporvi una mia preghiera cui sono sicuro che vi degnerete fare buon viso e dare esaurimento in quanto ciò non vi riesca troppo molesto. Sarebbe sommo interesse mio, e della cosa stessa di non ritardare più oltre il cominciamento del lavoro del mosaico per le volte del Palazzo Como – Stava sempre attendendo con impaziente desiderio una parte almeno dei cartoni, onde mettermi all'opera; avvegnaché a ciò riesca assai opportuna la corrente stagione che ci dà più agio, e maggior sicurezza di diligente e continua cura nel lavoro prima di andar più tardi disturbati, o pressati, dal concorso di altri lavori che colla primavera arrivano ordinariamente in copia ed urgenti. Se fosse possibile a V.S.I. di dare ascolto a tale mia preghiera, io saluterei un arrivo prossimo di cartoni con gioia e riconoscenza.
Degnatevi accettare, Illustrissimo Principe, le proteste della profonda mia stima e devozione

D. A. Salviati

P.S. Impedimenti ineluttabili mi hanno obbligato a riportare a più tardi l'attenzione del mio divisamento di seguire il saggio consiglio di V.S.I. quanto al collocamento di miei prodotti in codesto Museo Artistico Industriale.

11 gennaio 1884

Sig. Gaetano Filangieri
Principe di Satriano
Napoli

Venezia, di 11 gennaio 1884

Illustrissimo Principe,
La graziosa vostra lettera del 4 corr.e contenente la forma esatta degli stemmi, mi arrivò alcune ore dopo messa alla Posta la mia del 16. Più presto di così io non poteva avere evasione alla massima parte delle mie domande. Ve ne sono molto obbligato; e presi nota delle avvertenze fattemi sulla rettificata misura delle luci effettive della ventriera. Non credo valga la pena di mettere in rilievo una circostanza, che evidentemente deve essere un errore di penna, occorso nell'ultimo capoverso della lettera di V.S. I. dove si parla della misura delle due luci effettive piccole superiori ricadenti a ciascuna delle sotto finestre. Ivi è detto che devono essere per le 5 finestre m. 0,67 ma ritengo ciò non essere esatto, mentre la larghezza anziché di m. 0,64, deve ragionevolmente essere di m. 0,62, cioè della stessa larghezza delle luci inferiori.
Non mi resta ora che di essere onorato d'una risposta alla domanda esposta alla lettera C di detta mia lettera del 6 corr.e, sulla quale domanda trovo vieppiù d'insistere dopo presa conoscenza delle fattomi rettifiche quanto alle luci effettive di due finestre.
Confido sull'invocato esaurimento della preghiera quanto ai cartoni pei mosaici.
Compiacetevi, Illustrissimo Principe, di aggradire i sensi della perfetta mia devozione.

D. Antonio Salviati

10 aprile 1884

All'Illustrissimo Sig. Gaetano Filangieri
Principe di Satriano
Napoli

Venezia, di 10 aprile 1884

Illustrissimo Principe,
Appoggiato al contratto 14 novembre 1883, e alla scorta delle chiare istruzioni e spiegazioni che la S.V. I. ebbe la bontà di fornirmi colla pregiata sua del 19 dicembre d. e 4. 15 gennaio a.c., io spero di essere riuscito, giusta i termini del Contratto, a disimpegnare convenevolmente l'obbligo assuntomi quanto alla vetriera.
Oggi, dietro la risposta telegrafica gentilmente datami dall'egregio avv. Fornari, le vetriere sudd. Sono partite a P.V. franco al di lei indirizzo in due Casse marcate A.S. H. 6005-6006 (peso complessivo Kili 234 ½). Spero che arriveranno in buone condizioni; e conto sul cauto e intelligente vaneggiamento nel disimballaggio, e applicazione delle medesime.
Cercai di attenermi alle prescrizioni, anche quanto alla misura – se mai Ella trovasse una benché esigua differenza nella distanza tra il telaio e la linea superiore degli stemmi, lo attribuisca, non ad inesattezza o negligenza, ma alla circostanza che bisognava ottemperare la ripartizione della superficie totale di ogni vetriera alle esigenze della forma circolare dei vetri che domandava una eguaglianza di linee nella disposizione dei Rulli, evitando le sezioni meno che simmetriche. Vostra Signoria potrà, io spero, accertarsi che l'effetto è realmente quello contemplato.

Sarei ben contento se il lavoro, cui dedicai per duplice dover mio, cure speciali, potesse meritare la soddisfazione dell'illustre committente e mecenate.
Non creda ch'io abbia dimenticati i due Piatti dipinti – il lavoro di smaltatura è già compiuto, e fra poco saranno passati al fuoco con lusinga di un buon risultato.
Sono riconoscente alla S.V.I. per avermi annunciato, a mezzo del prelodato Sig. Fornari, che si stanno facendo i Cartoni pel mosaico delle volte. Era mia intenzione di esporre in Torino un piccolo saggio di quel lavoro fregiato del nome dell'Illustre e munificente committente. Sono riuscito a preparare e spedire in tempo varie figure degli apostoli destinate per la cattedrale di Amalfi eseguite sui cartoni del nostro Morelli ma avrei creduto coronar l'opera esponendo due saggi di lavori che aggiungeranno, io credo, onoranze e decoro a codesta splendida parte della nostra Italia.
Sono gratissimo per la cara, quanto generosa ricordanza fattami dell'invio d'un Campionario dei miei prodotti a codesto museo modello. S'immagini s'io non abbia tutto il desiderio e l'interesse di mantenere le mie promesse! Certamente io lo farò, e si tosto che sarò liberato dalle gravi cure e noie causatemi dalle due Esposizione di Torino e di Londra. Oh queste benedette Esposizioni!!
Posso ricordarmi alla memoria di quella santa,e illustre suora e maestra di carità che è la Duchessa Ravaschieri.
Degni, Illustrissimo Principe, conservarmi la sua preziosa benevolenza che onora e fa bene al cuore.

L'umilissimo e riconoscente suo A. Salviati

10 aprile 1884

Egregio Sig. Avv. Fornari
Napoli

Venezia, di 10 aprile 1884

La posa delle vetriere ordinata dal Principe Filangieri (V. contratto 14 novembre 1883) oggi è giunta al suo termine. Esse sono partite stamani in due Casse marcate A.S. H. 6005-6006- franco all'indirizzo del sullodato Sig. Principe cui oggi stesso ho scritto di conformità. Mi sono conformato al tenore del telegramma da lei così gentilmente inviatomi, usando la Piccola.
Mi spiace che, in causa mia, Ella abbia avuto la molestia degli stimolanti. Però (sia detto fra noi) il termine dei 4 mesi pattuito nel contratto non è ancora spirato; io credo riesca ancor più evidente quando si considera che soltanto dopo le ultime spiegazioni e istruzioni datemi dal principe con graziosa sua lettera del 19 gennaio p.s. io venni messo in condizione di dar opera all'esecuzione del lavoro. Vogliamo ora sperare ch'essa riesca di soddisfazione dell'illustre committente.
Oggi pure ho spedito alla S.V. per pacco postale una boccetta di mastice per ristaurare i vetri rotti per servizio del Museo, nonché alcune gocce (lagrime) di smalto promesso al caro amico Palizzi, nella speranza che gli possano servire. La prego, quanto a quest'ultime, di farle pervenire a quell'ottimo amico unitamente ai miei cordiali saluti. Badi, quanto al mastice, che attorno alla boccetta sta' una descrizione del modo di usarla.
E poi curiosa la storia avventurosa di quel mastice. Quando Ella mi scriveva nella sua del 22 gennaio " Tesorone ed io le ricordiamo per servizio del Museo la piccola fiale del mastice &&" io ben sapeva che da buona pezza la mia agenzia ne aveva mandata una boccetta a quel tesoro di uomo che è il bravo nostro Tesorone. Pregato questi a darcene contezza onde dare evasione alla detta sua doman-

da, il Sig. Tesorone nel 15 Febbr. Scriveva alla mia casa " la boccetta di mastice mi è giunta da un pezzo e dissi d'averla ricevuta al Sig. Fornari che sapeva essere in relazione al Commend.e Salviati" Oh com'è che nella pregiata sua del 21 marzo p.p. di quell'altra mia preghiera, cioè della piccola fiala di mastice per legare i vetri rotti? Basta: colla mia spedizione odierna anche quel tema è esaurito.
Voglio sperare che il Principe Filangieri non sarà impedito dal mandarmi in breve tempo i promessi cartoni pel Mosaico. La stagione avente lunghe giornate, è la più propizia; e il tempo già corso dall'ordine tocca ormai i 6 mesi.
Mi permetto di fare (inter nos) un'osservazione quanto alle vetriere. Visto il tenore dell'art. diciottesimo del contratto, io avrei potuto accompagnare l'odierno invio (del lavoro totale) colla fattura relativa. Nol feci per un delicato riguardo, attendendo notizie dal Principe sul felice arrivo della ventriera e sull'esito del lavoro che,spero, sarà trovato soddisfacente.
Aggradisca, mio caro Signore, i sensi della mia perfetta stima e amicizia.
Tutto suo

A. Salviati

10 maggio 1884

All'Illustrissimo
Sig. Gaetano Filangieri
Principe di Satriano
Napoli

Venezia, di 10 maggio 1884

Illustrissimo Principe,
Facendo riferimento alla mia del 10 aprile p.s. avanzo sommessa preghiera a V.S.I. onde si compiacerà onorarmi di un rigo che mi tranquillizzi sul buon arrivo e sull'esito della ventriera spedito il giorno medesimo. Ella compatirà un desiderio che è troppo naturale.
Contemporaneamente le annuncio l'invio oggi fattole in cassetta A.S. (Kili 5.500) n. 6071 dei due piatti dipinti a smalto di cui le feci cenno in detta mia, nonché del piatto originale (rotto) da V.S. datomi a campione. Spero che il tutto arriverà in buono stato, e che quanto all'esecuzione del lavoro Ella possa riconoscere almeno la buona mia volontà.
Non oso dire più nulla quanto ai cartoni pel Mosaico. Il di lei silenzio prolungato m'impedisce di farmi capire sul quando io possa lusingarmi di potermi accingere a quel lavoro, come sarebbe vivo mio desiderio, anche pel bene del medesimo. Ma io non vorrei riescirle di troppo tedio anche col ricordarglielo.
All'esposizione di Torino stanno già esposti 6 degli Apostoli per Amalfi eseguiti sui cartoni del bravo Morelli; e sono confortati dal voto favorevole degl'intelligenti, e del pubblico.
Mi direi onorato e fortunato se potessi avere da V.S.I. un cortese riscontro.
Coi sensi della più profonda stima e ammirazione mi protesto
Di V.S. I
Devotissimo servitore

A. Salviati

25 maggio 1884

A Salviati
Le racchiudo un vaglia postale di £. 800, che il sig. Principe Filangieri le manda in conto delle vetriere per il palazzo Como. Ella sarà gentile volermene accusare ricevuta per mia cautela.
Rispetto a atli vetriere rettifico quello che le scrissi con l'altra mia poiché l'architetto Romana nella sua misura aveva confuse le finestre del 1° piano con quelle del 2°.
Quelle dunque che Ella ha mandate sono in piena regola secondo la commissione.
Riguardo alle vetriere da farsi per il 1° p.° il sig. Principe dice che essendo esse più semplici e senza stemmi vorrebbe da lei un ribasso sul prezzo, cioè a £. 60 e non 70 il metro, tanto più che dalla compagnia Musivi gli è stata fatta offerta anche a ragioni più miti.
Aspetto una risposta sua.
25 maggio
s.l.
s.f. (ma di Giuseppe Fornari)

30 giugno 1884

Al Sig. Avv. Giuseppe D. Fornari
Segretario del Museo Artistico Industriale
Napoli

Venezia, di 30 giugno 1884

Egregio Signore
M'affretto accusarle ricevimento del preg.a sua 25 corr. Colla quale mi rimette un Vaglia postale per l'importo di £. 800 che incassai a dovere quale fornitura di lastroni a rulli fatti a S.E. il Principe Filangieri.
Sorpasso circa all'errore, non […] imputabile, sulle misure delle lastre che non confutai appunto essendo sicuro ch'esso sarebbe rettificato direttamente a seconda delle incursioni da me date.
Accordo volentieri il ribasso domandatomi dalle £. 70 alle £. 60 per metro quadrato per lastroni da eseguire per il I° piano del palazzo Como, nel mentre ho l'onore a riverirla ben distintamente
Suo devotissimo

p. D.A. Salviati
Galoppi

30 giugno 1884

Al Sig. Avv. Giuseppe D. Fornari
Segretario al Museo Artistico Industriale
Napoli

Venezia, di 30 giugno 1884

Egregio avv. Ed amico
Confermo la mia del 28 maggio ultimo.
Nella pregiata sua del 16 maggio (rettificata con successiva del 25 d.) V.S. mi faceva conoscere che mancano ancora le triere per altre due finestre, oltre le 7 già fornite; e nel foglio di rilevazione annesso alla prima si legge " che le invetriate per le due finestre che ancora mancano, hanno la stessa misura di quelle corrispondenti al 1 piano". Si deve dunque inferire che per le due da farsi si deve attenersi alla stessa misura delle 7 già consegnate.
Siccome però di quelle sette finestre le misure non furono eguali per tutte perché, giusta pregiata lettera precedente del 4 gennaio le misure vennero descritte come sopra

A. Per cinque finestre – parte inferiore – luce effettiva m. 1,40 per M. 0,62
   Parte superiore ---------- m. 0,67 per 0,62
B. Per due finestre – parte inferiore – luce effettiva m. 1,23 per 0,62
   Parte superiore ---------- m. 0,74 per 0,5

Così si domanda se le due nuove finestre (da consegnarsi) devono avere le dimensioni eguali a quelle delle cinque finestre indicate alla lettera A oppure eguali a quelle due descritte alla lettera B. L'equivoco occorso di cui fa cenno la pregiata sua lascia incerto il giudizio; o almeno da' luogo al timore di commettere equivoco nell'interpretazione.
Ora, che sono […] felicemente da una […] che preoccupava il mio spirito, intendo dar opera efficace alla ultimazione di quel lavoro; ma per camminare a piede sicuro giudico opportuno a costo di abusare della sua pazienza, di pregarla onde voglia accertarmi se la misura che devono avere le due nuove finestre (vetriere) abbiano ad essere precisamente eguali a quelle della Categoria A o di quella B.
Sono sempre in attesa dei Cartoni per le volte del Palazzo Como i quali, stando anche all'ottima promessa fattami nella preziosa sua del 16 maggio, dovrebbero essere gia stata esaminati sul posto, essendo già passati di parecchio i venti giorni preventivati per l'asciugamento della volta.
Il Principe Filangieri è tale personaggio al quale bisogna pensarci due volte prima di esporsi al pericolo di risultargli molesto. Se necessita mi torre di tornare alla carica, io spero […] compatito dalla circostanza del lungo tempo decorso ormai dal Contratto 14 novembre 1883, e dall'interesse ch'io porto alla buona riuscita di quel lavoro. Non è proprio il caso di trascurare, o forse di ? con ulteriore ritardo, i vantaggi per ambo le parti a far l'opera stessa, derivanti dalla stagione delle lunghe giornate a ciò favorevoli; vantaggi che tanto meno si possono negli care ora che il termine (improrogabile) per l'esecuzione del lavoro (art. IV) si va ognor più restringendo; e non certamente per colpa mia, ed in mio beneficio.
È una vera fortuna per me di aver trovato nella sua cara e gentile persona, il più valido ed efficace tramite onde esprimere all'Illustrissimo Principe i miei sommessi riflessi e desideri, senza ch'io possa temere di sembragli importuno, e che le mie preghiere possano andare deserte.
Non dissimulo la mia dispiacenza pel mezzo fiasco fatto coi due piatti smaltati in vetro, a imitazione del campione antico, che mi sono permesso di offrire all'Illustrissimo Principe come saggio di buon

volere, ad atto di omaggio. Non difendo i miei piatti ai quali forse verrebbero accordate le attenuanti se avessero a tergo carta simile a quella che sta incollata sul piatto antico, o se avessero il beneficio di lunghi anni di esistenza. Io non posso aspirare che all'indulgenza, che appunto, a di Lei mezzo, invoco.
Le ripeto i sensi della mia profonda stima e riconoscenza.

Suo
Aff.° amico A. Salviati

P.S. Mi permetta un codicillo. Ebbi sempre in petto il desiderio e il proposito di fare tesoro dell'ottima idea a […] proposta dall'Illustrissimo Principe di collocare saggi dei miei prodotti in codesto Museo Artistico Industriale. Sono più determinato a darvi attenzione. Anche in ciò mi è forza ricorrere alla sua bontà ed amicizia onde essermi a darvi attuazione. A quali condizioni o sotto quali formalità dovrebbe ciò farsi? Dovrei io provvedere per l'installazione? Sonovi leggi, norme ed oneri così per lo spazio come pel tempo? Io le sarei gratissimo se mi volesse assistere anche in questa bisogna. Colpa sua se io abuso della sua bontà!

16 novembre 1884

A Salviati - Venezia
(minuta di G. Filangieri)

Egregio amico
Come vi ho annunziato per telegramma, ieri partì da Napoli per la ferrovia a grande velocità e franco di trasporto una cassa contenente il primo cartone per il mosaico della volta del Museo Filangieri. Detto cartone è diviso in quattro pezzi, che riuniti formano appunto una delle volte laterali. L'altra volta laterale sarà perfettamente simile a questa per disegno e colorito, se non che dovendo le cartelle portare nomi diversi da questi, ne sto facendo eseguire un altro cartone a disegno, che vi sarà spedito fra 8 giorni. La volta della stanza di mezzo alquanto più piccola di queste altre due avrà delle differenze nei motivi di decorazione, e però se ne sta eseguendo un cartone a parte, che spero potervi rimettere anche fra pochi altri giorni.
Ora potete mettervi ad eseguire il lavoro con la maggiore premura e celerità possibile. Già comprenderete bene, vedendo il cartone, che tutto il fondo, cioè tutta la parte dipinta in giallo deve essere a mosaico d'oro. Ma io mi raccomando principalmente a riprodurre con grande esattezza le volute con le loro foglie, perché qualunque alterazione nel disegno e nel colore delle medesime mi farebbe perdere il carattere della decorazione. E vi raccomando anche la riproduzione delle cartelle in cui sono scritti i nomi della famiglia Filangieri, perché l'accordo di queste cartelle per forma e colore mi ha fatto penare più d'ogni altra cosa. Bisogna stare attenti non solo al chiaroscuro di dette cartelle che mi dieno un conveniente rilievo ed una curva giusta ma anche al tono di bianco da usare, il quale deve essere tale che non faccia molto distacco e non strida sul fondo, che dovendo essere di oro io non ho potuto vedere in effetto.

20 novembre 1884

A.S. Eccellenza il Principe
Gaetano Filangieri
Napoli

Mi pregio annunciare a V.S. Ill.ma l'arrivo del primo cartone e cioè i 4 pezzi formanti una delle volte, e sto in attesa degli altri annunciatimi da V.S. Ill.ma con lettera 16 corr.te
Non ho d'uopo assicurare l'Ill.mo Principe che nell'esecuzione del mosaico che sto appunto principiando mi atterrò scrupolosamente al cartone sì da riprodurre il disegno fedelmente in ogni sua parte. Ho inteso per il fondo che sarà d'oro.
Col piacere di presto leggere di nuovo di Lei caratteri mi raffermo con tutto l'ossequio di V.S. Ill.ma devotissimo servitore
P.D. A.Salviati
G. Zeri

P.S. Debbo poi far noto a V.S.Ill.ma che il cartone inviatomi, per essere stato applicato alla volta, ha preso la forma curva, così non è possibile di stenderlo e cavare una copia esatta del diegno. A questo però si può ovviare tagliando il cartone diagonalmente, e spero che la V.S. Ill.ma non avrà difficoltà.

26 novembre 1884

A S. Eccellenza il Principe Gaetano Filangieri
Napoli

Confermando a v.S. Ill.ma mia lettera del 20 corr. sono tuttavia in attesa degli altri due cartoni annunciatimi con telegramma 21 corr. Frattanto sto già occupandomi dell'esecuzione della bordura del cartone che già tengo e che, come già dissi con mia 20 corr., dovrei tagliare diagonalmente per ottenere l'esatta riproduzione in disegno della parte ornamentale. Ed a proposito della parte ornamentale, ho osservato che i fiori terminali degli ornamenti presentano essenzialmente quattro tinte diverse e cioè bleu, acqua marina, rosa e giallo; però ciascuna di queste tinte, prese singolarmente presenta or qua or là delle leggerissime differenze. Simili differenze sono dovute, lo comprendo perfettamente, alla difficoltà di ottenere col pennello due tinte matematicamente eguali e perciò credo bene di non farne calcoli; tanto più che differenze così lievi sparirebbero non dico già alla distanza alla quale il mosaico va collocato, ma ad una minore; ed inoltre la ripetizione precisa delle tinte in ornamenti che si ripetono, è voluta dallo stile bizantino. Non è dunque che per scarico di coscienza che ho creduto bene di farle note le suddette differenze le quali spariranno nel mosaico perché verranno adoperati smalti a tinta uniforme.
Frattanto godo raffermarvi con tutto l'ossequio di V.S.Ill.ma devotissimo servitore
D.A. Salviati

29 novembre 1884

Ill.mo Sig. Principe Gaetano Filangieri
Napoli

Nel mentre ho l'onore di confermare alla V.S. Ill.ma la mia lettera del 26 corr. mi pregio ora rimetterle e sottoporle al di Lei esame un pezzo dello smalto rosso col quale io intenderei di meglio rappresentare il color rosso che apparisce dal cartone inviatomi. Ben è vero che il rosso dello smalto non corrisponde esattamente al rosso del cartone ma a dir vero il rosso del cartone non può riuscire in smalto così perfettamente se non venato d'altri colori appartenendo a quelle tinte che noi diciamo morte in forno. Al contrario la tinta di cui le rimetto un campione è una tinta eguale e vivace che certamente deve produrre miglior effetto. Io, argomentando dall'effetto da me già ottenuto in altri mosaici, non esiterei ad adottare il rosso dell'unito campione, ma è troppo giusto che prima ne informi la S.V. Ill.ma per sentire se mai non consentisse colla mia idea.
Frattanto con tutto l'ossequio mi segno di V.S. Ill. Devotissimo Servitore
D.A. Salviati

14 Dicembre 1884

Al D. Salviati
(minuta di G. Filangieri)

Egregio Amico
Gli altri due cartoni per le volte del palazzo Como furono spediti al vostro indirizzo fin da [spazio lasciato in bianco] con la ferrovia a [spazio bianco] velocità.
Ora mi aspetto che tutto il lavoro sia compiuto nel più breve tempo possibile. Non vi parlerò nel termine convenuto nel contratto; ma voglio contare del vostro impegno di farmi contento tanto per la esattezza del lavoro quanto per la sollecitudine nel mandarlo a termine.
Ditemi di aver ricevuto i cartoni inviativi; e fra quanto tempo posso far calcolo di vedere collocati i mosaici sulle volte.
Con la solita stima ed amicizia mi vi dichiaro

21 dicembre 1884

A Salviati
(minuta di G. Filangieri)

Pregevole Amico,
Rispondo alle vostre del 20, 26 e 29 passato novembre.
Gli altri cartoni, oltre quelli che mi dite aver ricevuto, vi saranno spediti in questa settimana; e vi avviserò del giorno della spedizione.
Non trovo poi nessuna difficoltà che tagliate diagonalmente i detti cartoni, poiché ciò è indispensabile alla esecuzione del lavoro in mosaico di cui vi siete incaricato.
Certo le leggerissime differenze fra le tinte delle foglie terminanti le volute non sono da riprodursi nel mosaico, quando si vede manifestamente che le tinte sono le stesse,e che le differenze sono derivate da inesattezze di pennello.
Approvo poi il campione di smalto rosso più vivo che mi avete mandato,e consento che simile a questo riesca il rosso dipinto nei cartoni.
Ora non ho che a raccomandarvi di sollecitare a tutt'uomo il lavoro, affinchè quanto prima possa essere messo in opera. Con tutta stima mi vi proffero.

2 gennaio 1885

A Sua Grazia Gaetano Filangieri
Principe di Satriano Venezia, di 2 gennaio 1885

Eccellentissimo Principe,
confermo il mio dispaccio d'ier sera in risposta a quello di V. Eccellenza pari data.
Benché ancora non rimesso in salute (che venne scossa da un lungo e faticoso, ma fertile, viaggio all'estero) pronto io stesso [?] per portar doverosa risposta alla Vostra
Può apparire a V.Eccellenza che da parte mia si sia lentezza nel disimpegno del mio lavoro. Vi prego però di credere che ciò non è, avvegnachè sussista il fatto che il lavoro è in buono e sollecito corpo; e posso assicurare che ora marcia ancora più spedito dopoché nel giorno 23 dicembre p.o s.o arrivò il campione scelto da V.E. per la grandezza da darsi alla tessera di smalto oro pei tondi.
Creda pure vostra Eccellenza che nessuno più di me ha avuto, e sempre, desiderio e bisogno di darsi con tutta lena a quell'opera; come ve l'hanno provato la replicata mia preghiera per l'invio dei cartoni tanto sospirati. Prima di averli nulla si poteva fare da noi perché non si poteva neppure supporre in quali colori e toni, e in quale quantità rispettiva si avrebbe dovuto produrre quelli che non si trovassero nel compendio del ns. stock. Non è d'uopo dire a lei, che tutto conosce, che per quanto esterminatamente vasto sia un deposito di tal genere, ad ogni arrivo di cartoni per nuovi lavori musivi, occorre sempre una più o meno copiosa produzione di smalti occorrenti a compimento. Ora che per quella bisogna, e per l'altra preliminare alla confezione dei lucidi e disegni delle tre volte siamo a buon punto, non si tratta che della materiali esecuzione del lavoro musivo; e sono

in capo di darle contezza sul procedimento e fine del medesimo con dati quasi sicuri. Se mi trovassi in remora colposa, e volessi tenermi letteralmente all'obbligo impostomi dall'art. nono del contratto, cioè di mandarle due casse di mosaico eseguito sopra carta entro 50 giorni dall'arrivo dei cartoni (ciocchè avrei fatto certamente se V.E. avesse potuto corrispondere alle mie insistenti preghiere nell'anno scorso, ove per tanti motivi mi sarebbe stato utile e propizia l'esecuzione e il collegamento di quel lavoro entro, ed anche più mesi prima, all'epoca convenuta) io non avrei certo intenzione di venir meno a quella condizione; che a fronte dei ritardi a me non imputabili, prima ancora dell'espiro dei 50 giorni darei soffio alla vela onde riuscirci.
Siccome però considero che ben maggiore vantaggio si ottiene mandando ad un tempo e collocando subito appresso, una grossa parte dell'opera per proseguirla senza interruzione, così, a norma e quiete di V.E. vengo a significarle lo stato della cosa, e il piano già fatto nel disimpegno del mio obbligo ottemperando nel miglior modo possibile ai desideri della S.V.I.
È mio intendimento quindi di ritardare sino al secondo scorcio del mese in corso l'invio d'una grossa parte del lavoro eseguito sopra carta, nonché dell'artista collocatore, affinché il lavoro di collocazione possa, prima dell'espiro del corrente mese, andar principiato, e successivamente continuato fino al compimento.
Io credo che in tal modo avrò ottemperato alla premura e desideri di V.G., combinando, coll'adempimento dell'obbligo mio, la più regolare e migliore riuscita del lavoro generale.
Permetta V.E., ch'io chiuda questa mia coll'inviarle gli auguri e voti più doverosi a suoi cari per l'anno nuovo, estendendoli a quell'angelo di carità che è la duchessa Ravaschieri cui prego d'inviare i miei più rispettosi omaggi.
Mi creda eccellentissimo Principe quando mi onoro protestarmi
Devotissimo e Umilissimo servitore
D.A. Salviati

16 gennaio 1885

All'Ill.mo Principe
Gaetano Filangieri
Napoli

Ill.mo Principe
Confermando la mia lettera a V.S. Ill. del 2 corrente mi affretto colla presente a fornirle le istruzioni necessarie per la preparazione del muro destinato a ricevere il mosaico atteso chè i lavori nel mio atelier sono ormai avanzati e la prima spedizione di mosaici potrà avvenire fra una settimana all'incirca, A questo scopo invio a V.S.Ill. un campione senza valore del V.S.I. riceverà contemporaneamente a questa mia; esso consiste in un pezzo di legno foggiato a scalette, così
ed è precisamente in questa forma che deve essere foggiata la superficie del muro interno delle cupole, in modo che ogni gradino corra all'ingiro orizzontalmente fino alla sommità della cupola la quale in spaccato presenterebbe questa forma. Il museo così ridotto, è atto a ricevere il mosaico. Il modello di legno da me inviato rappresenta la giusta distanza e profondità che devono avere i gradini o le scalette, ed è mestieri attenersi il più fedelmente possibile al modello.

Siccome poi è necessario che al momento dell'arrivo costì della prima parte del mosaico, (e questo sarà verso gli ultimi del corrente) il collocatore possa dar mano all'opera di collocazione onde non agglomerarsi troppo lavoro, così è della somma urgenza che la V.S.I. ordini senza indugi che venga subito ridotta così come sopra dissi, la superficie delle due cupole grandi, lasciando per ultima la cupola piccola, in modo che all'arrivo dei primi mosaici siano pronte le due cupole grandi o almeno una di esse.
Sarò obbligatissimo a V.S. I. se mi vorrà inviare quanto prima un cenno riguardo l'andamento del lavoro suddetto, e dal canto mio mi farò premura di avvertirla tosto che avrò effettuata la spedizione della prima parte.
Frattanto in attesa di quanto sopra mi onoro rassegnarmi con tutto l'ossequio di V.S. Ill.ma
Devotissimo servitore
D.A. Salviati

22 gennaio 1885

Ill.mo Principe
Gaetano Filangieri
Napoli

Ricevo in questo istante la pregiata lettera 20 corr. di V.S. Ill.ma e mi affretto di rispondere alle varie domande della medesima.
1° I vari pezzi di mosaico hanno dimensioni varie, dipendenti dalla configurazione del disegno rappresentato. Si può calcolare da uno a due piedi quadrati.
2° La grossezza del cemento che deve servire ad assicurare il mosaico varia da 2 a 3 centimetri.
Questi però sono dati che non sono assoluti, ma possono variare di caso in caso, ed è compito del mio collocatore di occuparsi di tutti i dettagli riguardanti il fatto di collocare il mosaico.
Quello che è assolutamente indispensabile di preparare prima ancora che arriva il mosaico è la superficie poggiata a scalette secondo il campione spedito. In questi riguardo leggo dalla suddetta lettera 20 corr.te che la muratura della volta è coperta d'uno strato di calce. Ora prima cosa a farsi è levare immediatamente detta calce in modo di mettere a nudo la pasta dura della volta che è fatta di tufo come dice la V.S. Ill.Solo allora sarà il caso si lavorare la volta a scaletta, guai se le scalette fossero di calce; questa non essendo materia solida non garantirebbe la solidità del cemento e quindi del mosaico. Immagino che questo strato di calce non avrà grosso spessore ed anzi avrei piacere di saperlo per telegrafo- ma comunque sia è operazione necessaria il levar detta calce.
Se poi levando questa calce, risultassero delle ineguaglianze o per meglio dire degli avvallamenti nella superficie della volta, facciansi pure le scalette anche in quelle parti, ma coprinsi poi di cemento solido onde ottenere la curva primitiva regolare. Perché poi questo cemento offra altrettanta solidità che il tufo, sarà opportuno sentire il parere di persona competente. Inutile dire che in questo caso, cioè nel caso che vi siano avvallamenti i quali vanno ricoperti come sopra dissi di cemento, la nuova superficie di cemento che ne risulta dev'essere pur essa ridotta a scalette in analogia a tutto il resto della volta.

Lei S.V. Ill.ma mi obbligherebbe con un cenno telegrafico che mi annunci qual è in media la grossezza dello strato di calce che si tratta di levare e se le istruzioni di cui sopra non lasciano luogo a dubbia interpretazione, nel qual caso è sommamente necessario che la S.V. Ill.ma ordini che il detto lavoro venga intrapreso senza indugio e colla massima alacrità, almeno per le due volte grandi.
Frattanto ho l'onore di rassegnarmi con tutto l'ossequio della S.V.Ill.ma devotissimo servitore.
D.A. Salviati

24 gennaio 1885

(minuta di G. Filangieri)

Gentilissimo Sig.
Ho ricevuto la pregevolissima vostra del dì 22 del corrente, e resto inteso di quanto mi avete scritto circa le dimensioni dei vari pezzi di mosaici,nonché la grossezza del cemento che deve servire ad assicurare il mosaico. Mi resta sempre qualche difficoltà per le volte già costruite al mio Museo.
Queste volte sono costruite con pietra di tufo delle nostre cave, ed a forma di cunei, e […] la natura di esse volte atteso il loro tetto bastantemente basso, non hanno potuto avere originariamente la curvatura richiesta. Sono state invece regolarizzate poi con abbozzature di malta della grossezza da 3 a 6 centimetri. I cartoni spediti costà sono stati eseguiti sulle attuali curvature delle volte. Togliendoli ora come voi mi suggerite tutta l'abbozzatura fatta per [..] il tufo e farvisi invece scaletta mi sembra di impossibile esecuzione senza togliere le attuali forma della volta, e quindi non corrispondere più ai cartoni inviativi, ed ai movimenti del disegno stesso.
Tutto questo è accaduto dal perché il Salviati venuto a Napoli avrebbe dovuto avere maggiore diligenza ed oculatezza prevedendo le difficoltà ora insorte. Avvisandoci di ciò che gli era necessario per lo attacco dei musaici da recar modifiche al modo come poi procedemmo col rifinimento di calce alle facce della volta da lui veduta.
Dappiù le fo riflettere che essendo le nostre volte di forma a vela molto piana come ebbe a vedere il Salviati istesso, non so come il sistema delle scalette sulle parti più orizzontali possa essere sufficiente a ritenere il cemento, odi il musaico aderente. Il che ci impone che dovrà procedersi con altro sistema di attacco che non far le scalette, e se per ciò fissare il da farsi riputerete necessario inviare in Napoli un vostro giovane con veri pezzi di musaici al più presto possibile per fissare e dirigere il tutto sopra luogo. Il quale giovane dovrà pure giudicare della natura e resistenza del cemento da adottarsi.

28 gennaio 1885

All'Ill.mo Sig. Gaetano Filangieri
Principe di Satriano
Napoli

Venezia, 28 gennaio 1885

Eccellenza,
Mi pare che alla questione delle scalette si dia una gravità maggiore di quella che ha in fatto. Interesse e scopo del mosaicista collocatore è quello che il lavoro musivo appoggi sopra un fondo murale abbastanza solido e forte da poterlo sostenere; e che il cemento, che è il tramite di congiunzione tra la parete e il mosaico, si attacchi sì tenacemente e durevolmente al muro da non correre mai il pericolo di staccarsi a cadere trascinando seco il mosaico. Q questo scopo, più che una superficie tutta eguale e liscia, della parete (sia questa in linea retta o curva) si presta una superficie scabra, e non ovunque uniforme, e quindi o bucata o solcata o in qualsivoglia latra maniera interrotta; avvegnachè allora il cemento, oltre il vantaggio della propria sua forza adesiva, acquista anche quello (specialmente quando è ancor fresco e molle) di poter penetrare e insinuarsi, e incorporarsi col fondo murale a cui si abbranca e si appende in maniera da escludere ogni pericolo di staccamento.
Fra le varie maniere di attuare questo principio suggerito, più che da un'assoluta necessità, da un sentimento di prudente e coscienziosa precauzione e che fu adottato in moltissimi (non per tutti) dei mosaici antichi, la più opportuna è quella di dare alla superficie del muro ove va applicato il mosaico una forma scaleiforme. Egli è dietro tale principio ed esempio che lo scrivente, spinto ad abbondare piuttosto che scarseggiare nelle precauzioni, adotta nei suoi lavori di collocazione il sistema che più si presta allo scopo, cioè quello delle così dette scalette. Così è che nei contratti di forniture di opere musive murali egli suole includere il patto che l'apparecchio della superficie del muro dove va collocato il mosaico debba esser fatto secondo le sue istruzioni, e dietro un modello da lui fornito.
Egli è dopo la prima fase del lavoro (struttura murale) che il mosaicista entra in scena dando le istruzioni adatte onde entrare nella seconda, cioè quella dell'apparecchio della parte più esterna della parete ove il mosaico deve andar collocato. In generale quando un'opera murale è commessa i muri su cui deve andare collocata sono già fatti, perché costrutti in epoca più o meno precedente; e allora l'istruzione data dal mosaicista consiste nel disporre che venga la parete solcata a mezzo di scalpello in linea e a strati orizzontali a mo' di scala : quando però avviene il caso d'un muro ancora da costruirsi, allora il mosaicista attende di venire avvertito chela costruzione è già avvenuta; e tale avviso naturalmente vien dato allora che la superficie esterna del muro è in istato ancor gregio, avvegnachè non sia da supporsi che il committente, che sa essere impegno e interesse del fornitore del mosaico di dare le istruzioni e il modello per ciò che riguarda quest'ultima parte del lavoro murale, oltrepassi il suo compito rendendo la superficie esterna e gregia del muro già costrutto così regolare e liscia come se si trattasse di parete bella e finita.
Non fu certamente torto del fornitore mosaicista se il costruttore andò più oltre del suo compito il quale era finito appena il muro era costrutto. Perché entrasse in iscena il mosaicista onde ottemperare all'obbligo di dare istruzioni sul modo di apparecchiare la parte esterna del muro (parte) sulla quale va collocato il mosaico, bastava che lo si avesse avvisato che il primo compito era esaurito.
Nel caso attuale il sottoscritto crede di non meritare il severo giudizio da V.E. pronunciato. Della

costruzione delle pareti (che fu sì a lungo ritardata e protratta) egli non fu tenuto al corrente, meno ancora venne egli avvertito delle difficoltà incontrare, e accennate solo adesso, cioè nella lettera di V.E. del 24 corr.te.

Il rispettoso scrivente seppe ad un tratto che il lavoro della costruzione delle volte era bello e compiuto e che, ciò nullameno, bisognava attendere il loro asciugamento onde applicarvi i cartoni. Nessun cenno venne allor fatto del mezzo impiegato (abbozzature di malta) onde regolare la curvatura richiesta delle volte. Il male (cioè l'uso della malta a tale scopo) era già avvenuto; mentre avrebbe potuto evitarsi se, al momento in cui si pensò ricorrere a quel mezzo onde regolarizzare le curvature, lo scrivente si fosse trovato in Napoli, o avrebbe potuto prevedere ciò che emrse in corso di quella costruzione murale, o almeno fosse stato avvertito di quell'emergente e della qualità del rimedio che intendevasi impiegare. Lo scrivente avrebbe subito impedito l'uso di quel mezzo che andava ad urtare contro lo scopo del mosaicista, che è quello di dare a tutto il fondo su cui va applicato il mosaico la dovuta sua solidità e durata. Nelle parti dove la malta sostituisce il muro non v'ha certo la stessa durezza e solidità ; e là certamente (tanto più che si tratta d'una grossezza da 3 a 6 centimetri) non si può, ed è lavoro sprecato e pericoloso, praticare gl'incavi (solchi) a mò di gradinata che devono servire (quanto quelli fatti direttamente nel muro) a sostegno del cemento e annessi smalti che il mosaicista deve poi applicarvi. L'unico mezzo adatto allo scopo è un cemento di forte e durevole presa (qual è il Portland, il Romano od altro simile) moderato e regolato nella sua proprietà coesiva a seconda della qualità del materiale usato nella costruzione del muro, cosa facile a riconoscersi ai primi assaggi. Avvenuta l'adesione forte e costante su quei luoghi coperti da quel cemento, si può operare in essi la solcatura stessa come su quelli ove sta il mattone od il tufo od altra pietra, e la scaletta per tal modo ottenuta serve perfettamente agli scopi del mosaicista.

Or dunque nello stato attuale di cose non c'è che un solo rimedio possibile il quale non è poi tanto eroico. Primo impreteribile scopo è quello d'assicurare la bontà e la durata dell'opera. È forza quindi demolire tutte quelle parti alla superficie interna della parete che sono ora occupati dalla malta all'infuori del tufo, e sostituirvi il cemento sopra accennato che riuscirà altrettanto, e ancor più forte e durevole del tufo medesimo. Onde però assicurarsi che, a operazione compiuta, le volte avranno le stesso loro forme attuali onde corrispondano ai cartoni già eseguiti, avvi un mezzo facile ed ovvio; cioè quello di conficcare nella parete, prima della demolizione delle abbozzature di malta, dei chiodi la cui testa arrivi e stia a livello dell'attuale superficie interna delle volte. Quei chiodi saranno usati in tanta quantità quanta occorre onde da essi si abbia, dopo la demolizione delle abbozzature di malta, la traccia generale e sicura delle curvature e forme che presentano oggi le dette volte.

Rispondo all'ultimo obbietto espresso nella chiusa della lettera di V.S. I. desunto dalla circostanza che le volte sono a forma di vela molto piane, coll'osservazione che il sistema delle scalette serve a meraviglia anche nelle parti più orizzontali; per quello che in quelle località le scalette si fanno con denti (gradini) meno sporgenti, ma formanti sinuosità più profonde, in guisa che il cemento trovi campo di penetrare ed estendersi egualmente, benché in senso più orizzontale che verticale. Non occorre quindi per quelle località procedere con un sistema d'attacco differente da quello usato per il resto della superficie.

Siccome ogni desiderio di V.E. è per me legge e stimolo a dimostrare tutta la mia premura nell'ottemperarvi, volli jeri stesso assicurarvi a mezzo telegrafico che oggi andava a partire (siccome infatti partì in due casse) una prima parte del mosaico su carta, e fra cinque giorni verrà il giovine da V.S.

I. desiderato; e volli pure aggiungervi l'assicurazione, su cui potete contare, che il resto del lavoro partirà in successivi invii colla maggiore possibile sollecitudine. Così spero di rendermi ognora degno dell'amabile vostra benevolenza.
Di vostra eccellenza
Devotissimo e obbligatissimo
A.Salviati

Minuta senza data ma successiva al 28 gennaio 1885

Egregio Signor Salviati,
la vostra lunga lettera del 28 gennaio, che con mia meraviglia non è neppure sottoscritta da voi o da altro vostro rappresentante, in sostanza dice una sola cosa; cioè che io avrei dovuto avvisarvi appena finita la costruzione delle volte, affinché fosse venuto il vostro mosaicista per apparecchiarle in modo adatto a ricevere i mosaici.
Ora io più volte vi ho scritto che le volte erano per completarsi, erano completate, si stavano asciugando; avreste dovuto voi dare le particolari istruzioni sul modo di compiere un tale lavoro; era vostro obbligo prevedere quegl'inconvenienti che non potevano prevedersi da altro costruttore, essendo la collocazione dei musaici una cosa del tutto speciale.
L'intonaco con cui noi abbiamo coverto le volte medesime, non è stato un semplice rivestimento murale, ma è parte integrale della costruzione, perché è servito a dare alle volte la forma precisa che debbono avere; onde questo intonaco in alcuni punti ha lo spessore di 4 o di 5 ed in altri di 6 centimetri. Senza di esso sarebbe stato mai possibile fare i cartoni ed i disegni che vi ho mandato.
Ora essendo questo intonaco essenziale alla costruzione delle volte come volevate che altri indovinasse di che materiale doveva comporsi se voi non avevate fatto nessuna prevenzione? Proponete al presente che da noi si tolga l'intonaco già fatto, e si rivestano le pareti con Portland o cemento romano. Ma innanzi tutto avete a sapere che l'intonaco prende tutte le volte e così il detto dovrebbe abbracciare per intiero le volte variabile dai 3 ai 6 centimetri. E sapete quanto costerebbe questo rimedio se si trattasse del Portland? Costerebbe £. 2500 e trattandosi di cemento romano £. 1800. Né io sono acconcio a gettar via questa somma la quale sarebbe aumentata non poco dalla mano d'opera e dalla perdita dell'opera da demolirsi, e ciò perché voi avete trascurato di avvertirmi di cosa, che voi solo potevate sapere ed avreste dovuto manifestare in tempo utile ai miei architetti.
Bisogna dunque che voi pensiate ad un altro espediente per rimediare al vostro malfatto. Perciò è necessario che veniate voi qui per assodare il tutto, poiché io non posso restare più a lungo nel vago e nell'indeterminato e perdere il tempo in corrispondenze epistolari.

RAFFAELE VON ARX
Fumista

Progetto di un calorifero da impiantarsi nel Museo Filangieri nel Palazzo Como

Per riscaldare il fabbricato in esame con un apparato atto a produrre e condurre calore a gradi conforme lo esige il bisogno occorre costruire il Calorifero detto dagli antichi Hypocausta.
Per quanto sieno diverse le disposizioni adottate nella costruzione di un calorifero potendo variare a genio dl buon costruttore, devono però sempre avere per iscopo di ritrarre dal combustibile il massimo del calore che è capace a sviluppar; introdurre negli edifici a maggiore quantità possibile di caloria, mantenendovi ad un tempo la ventilazione necessaria alla salute, e il grado di umidità e di secchezza convenienti; di evitare possibilmente che s'insinui il fumo nell'interno; di rendere agevole il servizio, e soprattutto evitare il pericolo d'incendio, bisogna oziando che sia fattibile regolare a piacere il calore nei diversi ambienti da riscaldare.
Il primo elemento necessario al calcolo del calorifero in esame è la quantità dell'effetto ch'esso è destinato a produrre, vale a dire la massa di aria che nell'unità di tempo esso dovrà chiamare sul combustibile del fornello. Questo dato è agevole a calcolarsi.
Altri elementi che influiscono sull'efficacia del fornello sono: la lunghezza del tragitto che la massa gassosa deve percorrere nel fornello, del luogo ove si fa la presa d'aria sino allo sbocco nel camino: le sezioni che dovrà successivamente traversare per esempio l'aria libera della graticola, quella dello spazio dove si utilizza il calore, e delle condutture; le quali tutte si determinano mediante regole empiriche particolari a ciascuno apparecchio, e da ultimo la resistenza da superarsi e la temperatura dei principali punti del suo camino.
L'ambiente da riscaldarsi in detto edificio è di metri cubi 3000 – cioè metri cubi 1000 al pianterreno e 2000 – al primo piano.
La temperatura di questo ambiente dovrebbesi elevare dai 15 a 18° di riscaldamento ritenendo l'attuale di 02 perlocché vi occorrono Calorie 36.000 per ogni ora ma tenendosi presente la perdita occorre portarla a caloria 66.000.
Ora dapoicché ciascun Chilogrammo di carbone produce il numero di Caloria 6000 che per maggior sicurezza riducendola al 75 per % si ha la produzione di caloria 4500.
Per 3000 metri cubi adunque a cui occorre riscaldare giusta la sopra notata cubatura vi occorrono circa Chilogrammi 14 di carbone all'ora.
Per tutte le considerazioni dette avanti circa le dimensioni da darsi al calorifero esso potrà presentare una superfici di metri quadri 30, cioè metri quadri 10 per 1000 metri cubi da riscaldare, e metri quadri 20 di superficie per ogni Chilog. Di carbone da bruciarsi.
La sezione dell'area della graticola sarà di diametro 0,28 ovvero metro 0,028 per ciascun Chilogrammo di carbone da bruciare e rappresenterà la 108° parte dell'apparecchio generale.
Il condotto fumario avrà una sezione di decimetri 9.
Dalla Camera di distribuzione di calorico nel Calorifero partiranno numero 4 condotte di aria calda, tre di essi serviranno per condurre il calorico al pianterreno, i quali sospesi al disotto della volta dello scantinato riusciranno al centro di ognuno dei tre compresi. Ciascuno di questi condotti avrà una sezione di metro 0,33 per 0,20 con numero 3 bocche comprese le graticole. Il quarto

condotto poi attraverserà la parete dello scantinato, e per l'esterno del muro Occidentale sino a raggiungere l'altezza del pavimento del salone per dove rientrando nell'interno del salone medesimo per l'intermedio di otto condutture a costruirsi nello spessore del pavimento si diramerà alle numero 8 bocche che saranno piazzate in siti convenienti e liberi. La sezione del sudetto quarto condotto sarà di decimetri quadri 40 netto all'interno, e le bocche saranno di centimetri 30 per 0,30 compresa la graticola.
Napoli 30 Novembre 1884

Notamento e valuta dei lavori che si sono eseguiti dal maestro meccanico fumista Raffaele von Arx per conto di S.a E.a il principe di Satriano D. Gaetano Filangieri nel Museo Filangieri nel palazzo Como alla Via del Duomo.

Dettaglio dei lavori	Quantità	Prezzo	Importo
Pianterreno			
Nello spessore della volta pavimento del pianterreno dopo di essersi forato ed incassato il cassonetto si è costruito il condotto da fumo per il calorifero che dagli scantinati sottostanti raggiunge il condotto verticale verso la vanella lo stesso condotto si è costruito tutto di mattoni cassettoni di luce interna metro 0,25 per 0,25 e di metro	4,60	10,00	46,00
Per la mondatura dei telai in ferro; si da			4,00
Sbarazzo dei calcinacci in metri cubi	4,60	2,50	11,50
Fornite numero dodici piastre di ferro ognuna di metri 0,45 e di peso chili	19,60	0,50	9,80
Numero due telai di ferro con controtelai e coperchi di lamina di ferro con telaretti in giro anche di ferro di peso chili	15,00	1	15,00
Con mattoni cassettoni e gesso si è chiuso il condotto primario verticale intagliato dal maestro muratore nella parete esterna verso la vanella. Nell'interno si è fatto anche l'intonaco a gesso di larghezza metri 0,33 e di altezza metri	5,80	3,20	18,50
Per mettitura in opera del condotto di lamine di ferro con corrispondente ingessatura, ferro filato e crocchi di ferro di altezza il tubo metri	17	1,20	21,40
Tubolatura di lamina di ferro con cappiglia e gomito del peso chili	150,50	1,25	163,12
Nello spessore della volta pavimento di questo stesso pianterreno per portare il calore alle quattro bocche con mattoni quadrati e gesso si è costruito il condotto di calorico di misura interna metro 0,22 per 0,22 e di lunghezza metri	91,00	7,00	147,00

Dettaglio dei lavori	Quantità	Prezzo	Importo
Si sono costruite e poste in opera numero quattro bocche di calorico dette a Basculle con l'apertura all'interno, e di forma quadra, coperte con grigli a disegno fuso previo modello, di misura metro 0,40 in quadro e di peso chili	100	1,50	150,00
Per portare il calorico nella sala superiore a dirsi nello spessore del pavimento della vanella dopo essersi eseguito il casamento del fabbricato, si sono costruiti due condotti di calorico con malta, mattone e gesso l'uno concentrico all'altro, quello interno di misura metro 0,40 per 0,20, e quello esterno di metro 0,50 per 0,30, per costo e lavorio di lunghezza metri	9,35	20,00	4,50
Con doppia fodera di mattoni cassettoni e gesso, e lasciando uno psazio vuoto tra l'uno e l'altra chiusura per impedire l'irradimento del calorico si è costruita la tompagnatura del condotto verticale di calorico con intonaco e gesso alla parte interna di larghezza metro 0,46, e di lunghezza metri	8,00	10	80,00
Scantinato			
Per piantare il calorifero si è fatto il casamento di terra nonché tagliata la vecchia muratura di misura unita metri 3,10 per 3,10 fondati metro 1,50, la sfabbricina tutta si è salita sopra alla strada e trasportata ai pubblici scaricatoi; si fissa la cifra di			50,00
Muratura in pietre e rottami di mattoni per il masso fatto in detto casamento di metri 3,10 per 3,10, spessore metro 0,25 sono cubi metri	2,40	12,00	28,80
Sul notato masso si è costruito il calorifero che serve a riscaldare il pianterreno nonché una bocca di calorico in mezzo al salone superiore. Dtto calorifero è di larghezza sul fronte di metri 2,46 per 1,46, altezza metri 2,78 con mattoni terra refrattaria quadroni cassettoni di Santa Maria, malta e gesso, si valuta anche alla mettitura in opera dell'apparato calorifero per			706,00
Si è costruito l'apparecchio calorifero in ferro sistema Chaussinol formato da una cassa a fuoco, sei casse comunicanti e dodici colonne con fronte in lamine e portelli tutte montate a vite di peso chili	370,40	2,00	740,80
Per sostenere in opera l'apparecchio calorifero in ferro per gli arcotravi delle prese di aria fredda si sono forniti nove pezzi a T di diverse misure che unite fanno chili	26,50	0,70	18,55
Fornite numero sei piastre di ferro di peso chili	28,50	0,60	14,55

Dettaglio dei lavori	Quantità	Prezzo	Importo
Per l'arcotrave alla bocca superiore di entrata nel calorifero fornite numero tre piastre di metro 0,80 sono chili	8,26	0,50	4,13
Per la copertura superiore del calorifero si sono forniti dieci pezzi a T di pollici 2 dei quali numero sei di metro 1,35, e numero quattro di metro 0,35 e numero quattro di metri 0,55 di peso uniti chili	47,00	0,70	32,90
Per fasciare il calorifero si sono costruite due cinture rettangolari con piastre di ferro fino, a quattro pezzi ognuno e tutte montate a vite di peso chili	29,60	1,00	29,60
Per chiudere i tamponi di spezzamento si sono costruite numero sei chiusure in lamina di ferro con telai anche di lamine bordate di peso unito chili	14,70	1,27	18,00
Dalla camera di distribuzione del calorifero per condurre il calorico ai condotti già forati nelle volte pavimenti del pianterreno, si sono costruiti due condotti sospesi; l'uno a destra e l'altro a sinistra del calorifero, tutto in mattoni, quadrati e gesso di Lecce interno metro 0.60 per 0,40 di lunghezza uniti metri	5,70	25,00	130,00
Per la costruzione dei suddetti condotti si osno forniti numero quattro pezzi a T due di essi di metri 2,00, altro di metri 2,15, ed il 3° di metri 2,30 di peso uniti chili	39,40	0,70	27,58
Forniti numero 31 piastre e due pezzi a T di misura media metro 0,45 e 0,90 di peso uniti chili	61,00	0,50	30,50
Dal calorifero per raggiungere il condotto fumario si sono costruiti metri 2,50 di tubi con lamine di ferro con due gomiti valvole e portelle di peso chili	20,20	1,27	25,65
Si è inoltre costruita la terza presa di aria a destra del calorifero di metro 0,30 per 1,46, altezza metro 1,20 si valuta per			40,00
Salone			
Per portare il calorico al centro del Salone e propriamente nel pavimento con mattoni cassettoni, quadroni e gesso si è costruito un doppio condotto di calorico ciascuno di misura interna metro 0,20 per 0,20 e di lunghezza metri	5,80	10,00	87,00
Inoltre per ultimare il lavoro del calorifero in questo Salone all'estremità del condotto di calorico costruito nel pavimento si è fatto e messo in opera una bocca di calorico di forma ottagonale con telaio			

Dettaglio dei lavori	Quantità	Prezzo	Importo
e battita all'ingiro di essa, e con chiusura a quattro pezzi aprendosi all'interno con apposito modello di peso chili	28,30	3,00	84,90
Per il camino in legno nello spessore del muro si è tagliato e costruito con gesso e mattoni il condotto fumario che esce all'esterno del fronte per mano d'opra e fornitura di gesso, mattoni; si valuta per			50,00
Per garantire dal fuoco il legname del camino monumentale a sinistra si è costruito un armeggio di lamina di ferro con due laterali a cardellini spiegandosi dentro e fuori dentro e fuori; ed il pezzo superiore a coulisse e per garantire le basi in legname altri due pezzi mobili in lamina di ferro il tutto di peso chili	41,50	2,00	83,00
Si è poi piazzato il suddetto armeggio in opera, e si è costruito tutto l'interno del camino con mattoni e terra refrattaria Inglese, gesso e mattoni comuni per costo e manodopera si valuta per			150,00
Per l'istesso camino si è aggiustata una griglia antica di ferro alla stessa tagliati i due angoli alla base accortato il lato superiore, e situatosi due piedi di quadrelli di ferro nuovo unitamente si dà			10,00
Si è somministrata una pala per il carbone ed un tirabragia di legname il tutto di ferro si dà			5,00
In uno la presente mi fa ascendere alla cifra di tremila cento trentasette e cent. 31 diciamo			3137,31
Che fattasi deduzione della cifra ricevuta in conto di			2345,00

Elenco delle quadrerie esistite in Napoli

Venendo ora alla seconda parte delle mia relazione, giova notare che un tempo non v'era famiglia nobile o ricca in Napoli, la quale non avesse cercato di raccogliere sia in grandi, sia in piccole proporzioni quadri ed opere di arte per ornarne le proprie case. Secondo il Giustiniani era questo un Genio particolare di napoletani onde nessun'altra città poteva quanto la nostra vantarsi di avere un si' grande numero di pitture dei più famosi pennelli. Ma verso la metà del secolo scorso con la morte di Francesco Solimena, questo genio de' Napoletani, se non finì come dice il Giustiniani, certo decadde ed in questo nostro secolo anche più, posciachè pel gusto mutato nelle decorazioni delle case, e nelle forme delle suppellettili molte opere di arte e moltissime vecchie mobilie da conservarsi *auro contra carioca* furono vendute per vilissimo prezzo agli stranieri.

Ora indicando le collezioni che dai nostri scrittori trovo ricordate, o che sono pervenute a mia notizia in Napoli, io non posso affermare che i quadri in esse conservati fossero tutti realmente degli autori cui vennero dagli scrittori che ne parlano attribuiti. Né posso d'altra parte distinguere la maggiore o minore importanza di ciascuno, Più ampie e più fortunate ricerca mi condirranno forse in appresso ad un più giusto apprezzamento ed alla ragionata graduazione delle medesime. Esse sono le seguenti.

1° Galleria di Bernardino Rota – Il Capaccio ne ricorda 46 quadri dei più celebri pennelli italiani tra i quali alcuni di Raffaello, del Tiziano, del Correggio, dello Zingaro e di altri; due bassi rilievi in marmo di giovanni de' Prata Spagnolo e del Merliano da Nola nonché certi mascarponi in un basamento di bronzo di Sebastiano del Piombo (Capaccio Forestiero p. 856) (a) [Alcuni frammenti di statue eseguite all'epoca di [?] in onore di Postunni [?], al detto di de Dominici trasportate furono dell' [...] delle Rola a S. Angelo a Nilo nelle case del Patt. Bernardino Rota].

2° Galleria del Principe di Conca – Matteo di Capua.

Esisteva questa in Vico Equense, feudo della famiglia di Capua. Lo stesso Capaccio ne ricorda i principali quadri tra cui una sacra famiglia di Raffaello, Tizio legato al sasso, ed un san Sebastiano del Tiziano, una Vergine col figlio in braccio che scherza con un angioletti, del Correggio un san Girolamo ed altri quadri di Alberto Durer, ed alcuni ritratti di Luca di Olanda, e molti altri quadri di Andrea del Sarto, del Parmigianino, del Tintoretto ecc. (Capaccio, forestiero p. 858 K.N.II p. 125) [Eranvi inoltre come di attesta il Dominici (Vite dei pittori ecc. III.101) circa 60 pezzi di mano di Guido Reni la maggior parte a mezza figura].

3° Galleria di Gaspare Roomer. Era questa disposta in 12 stanze del palazzo, che questo ricco negoziante fiammingo aveva nella contrada detta della Stella. Conteneva più di 1500 pezzi di quadri tutti preziosi che furono valutati per 80 mila scudi. Fra l'altro vi si ammiravano 8 quadri di Giuseppe Ribera lo Spagnoletto dei quali uno rappresentava Apollo che scortica Marsia, 6 del cav. Massimo, 3 di Carlo veneziano, 8 del Bassano, tre del Caracciolo, 1 del Vandick, 1 del Zingaro, 10 paesi e figurine di Paolo Brilli, più battaglie di Aniello

Falcone, e moltissimi lavori della scuola fiamminga che tralascio, e che si possono leggere nel lodato libro del Capaccio a p. 865 (v. pure Dominici II p. 58, 79, 111, 344 o Celano VII).

4to Galleria del Principe della Rocca Filomarino. Conteneva circa 200 quadri dei principali pittori italiani e fiamminghi, e più di 300 ritratti in piccolo di uomini e di donne insigni anche opere di eccellenti pennelli della scuola napoletana si ricordano specialmente una madonna dello Zingaro che si credeva quella donata dal pittore alla Regina Giovanna (Dominici I 137) e parecchi quadri del Santafede, del Ribera, di Cesare Fracanzana, e di Micco Spadaio (Celano III.78, Dominici II. 233, III 14,85,203 Sigismondo I.279).

5to Galleria dei Duchi della Torre Filomarino. Vi si ammiravano principalmente un quadro di Raffaello, un altro di Tiziano, i quattro evangelisti ed altri due quadri di Guido Reni, del Domenichino, del Poussino ed altri che tralascio. Vi si conservavano pure i cartoni di Luca d'Olanda, dove era espressa la vita di Davide. Tra i quadri appartenenti alla scuola Napoletana si notavano alcune picciole tavolette colla storia di San Giovanni Battista ed una mezza figura molto bella di una Santa Vergine, opere dello Zingaro ed un Sant'Antonio Abate ed una mezza figura di un filosofo dello Spagnoletto.

Ma il quadro più celebre, e che il Dominici (I.137) chiama inarrivabile era quello delle tre Maria al Sepolcro del Redentore con l'angiolo seduto di Annibale Carracci (Celano IIII.25).

6to Galleria di Antonio Carmignano Si notavano in essa una testa di Giovanni Battista di Raffaello un Sant'Agostino di Tiziano, una Madonna di Andrea da salerno e molte figure di Fabrizio Santa Fede (Capaccio Forestiero p. 837).

7° Galleria di Giovanni Simone Moccia. In essa si conservava la bellissima tavola di Polidoro da Caravaggio che rappresentava le anime del Purgatorio e che fu dipinta per la Chiesa di Santa Maria delle Grazie alla Pietra del Pesce, un sacrificio di Abramo di Andrea del Sarto, ed un quadro con altre cose rare di scoltura. Un incendio distrusse la miglior parte di questi oggetti e le antiche medaglie che ho accennate altrove (Capaccio Forestiero p. 858).

8° Galleria di Santi Francucci. Il Capaccio (O.c. p. 862) ne loda più di 39 quadri tra i quali una testa di Cleopatra fatta a lapis dal Buonarroti, un San Bartolomeo scorticato opera del Ribera, un quadro grande del paradiso e parecchie battaglie del Mancolo Siciliano, oltre ad un Crocifisso d'Avorio dello Spagnuolo (Pietro de Prata) rarissimo (Capaccio Forestiero 862).

9° Galleria dei fratelli Garofano – Conteneva questa galleria da 600 pezzi tra moderni ed antichi e parecchi di primo ordine. Oltre alle opere di Alberto Durer, del Tiziano, di Andrea del Sarto, di Giulio Romano, del Guercino, di Paolo Veronese ed altri aveva assai quadri della scuola napoletana e principalmente di Luca Giordano, del Cav. Massimo, del Cavalier Calabrese, del Caracciolo e di altri nonché un quadro dello Zingaro (Celano III.42 Dominici III 110).

10° Galleria del Consigliere Scipione de Martino. Era ricca di bellissimi quadri delle varie scuole italiane ed aveva più di 30 pezzi della scuola napoletana. Vi si ammirava prin-

cipalmente un piccolo quadro rappresentante il Crocifisso con la Vergine e S. Giovanni di sotto opera del Divino pennello di Michelangelo Buonarroti (Celano VI.68).

11° Galleria del Duca di Maddaloni – Questa Galleria è ricordata principalmente per le belle opere della scuola napoletana che vi erano raccolte. Noto tra esse un filosofo, un S. Bartolomeo, un S. Geronimo e quattro santi Anacoreti dello Spagnuoletto, una Venere nuda del Cavaliere Massimino, un Baccanale di Pacecco de Rosa e parecchi paesi e le storiette del Vecchio testamento di Micco Spadaio, due battaglie di Salvatore Rosa ed un gran quadro del figliuol prodigo del Cav.°Calabrese (Dominici II.15.58.202 III 196. 220.373).

12° Galleria del Principe di Tarsia – Conteneva questa galleria 400 quadri di molto pregio, oltre parecchi disegni fra i quali una quantità del Cav.° Lorenzo Bernini. Delle varie scuola d'Italia vi erano cinque pezzi di Tiziano, molti dei due Bassani, alcuni di Raffaello, del Buonarroti e di altri che tralascio. Eranvi opere del Durer, del Rubens, del Vandich. Assai ricca era poi di opere della scuola Napoletana contenendo fra l'altro 30 pezzi di Aniello Falcone la maggior parte battaglie, 24 del Cav.° d'Arpino, parecchi di Salvatore Rosa, ed una tavola di circa tre palmi con due quadretti, dello Zingaro (Celano VI.61 Dominici I.137.II14.III.148 etc.).

13° Galleria Wanderneynden – Era ricca di bellissimi dipinti di Luca di Olanda, del Pussino, di Annibale Carracci, del Rubens, dello Spagnoletto, e di altri (Celano V.126).

14° Galleria del Principe di S. Buono – Verso la fine del secolo passato fu formata dal Principe Marino Caracciolo coi quadri che teneva in Roma e che ammontavano a più di 300. Vi erano opere del Tiziano, del Tintoretto ecc. (Celano I.155).

15° Galleria Baranello e Ruffo – Vi si vedevano principalmente il ritratto del Sannazaro attribuito a Raffaello, varii altri ritratti di Leonardo da Vinci, del Vandich, del Velasquez, del Rubens e del Tintoretto quadri dello Schidioni, del Maratta, di Guido Romano, del Pomaranci, dell'Albano, di Annibale Carracci (Giustiniani VI.380).

16° Galleria di Giuseppe Valletta – Alla biblioteca ed al Museo questo nostro famoso letterato aveva aggiunto anche una bella raccolta di quadri specialmente della scuola napoletana, tra i quali sono ricordati quelli dell'Asoleni, del Cavallini, di Battistello, di Pacecco de Rosa, del Beltrano, di Andrea Vaccaio e di Salvator Rosa (Dominici II. 248. 286.III).

17° Galleria del Principe di Montesarchio Avalos. Il Dominici ricorda in essa alcuni ritratti e quadri dello Zingaro e le opere del Santafede, del Cav.° Massimo e di Andrea Vaccaio (Dominici I.134.283.III 38.148) Pare che ai suoi tempi fosse già dismessa.

18° Galleria dei Duchi di Regina. Vi erano opere bellissime, e tra esse molte del Ribera (Celano III.125).

19° Galleria Piscicelli. È notata dal Dominici per le opere del Ribera di Micco spadaio e di Salvatore Rosa che vi si ammiravano (III.15.196.241).

20° Galleria del Duca di Laurenzana. Anche questa la trovo notata nel Dominici per quadri della scuola Napoletana in essa conservati (II.286. III.14.79.203.220.227).

21° Galleria Monteleone. Il Sigismondo (I.249) ridorda questa scelta e copiosa raccolta di quadri. Essa era però nel principio di questo secolo non più esisteva; ma era succeduta

alla medesima nel palagio dello stesso Monteleone una quadreria che il Romanelli chiama nobilissima di una principessa Spagnola che dimorava in quel palazzo. I quadro ascendevano al n.° di 150 e tra essi sono principalmente notati il Bozzo originale della Madonna della Seggiola di Raffaello, L'Adorazione dei Maggi disegnato dallo stesso ed eseguita da Giulio Romano, ed opere del Tiziano di Pietro Perruggino (sic) del Rubens ecc. Romanelli Napoli moderna p. 138.

22° Galleria Marulli Il Giustiniani ricorda una raccolta di circa 70 pezzi di buoni quadri, tra i quali degli eccellenti fatta dal D. Francesco Saverio Marulli chierico regolare, ch'era già andata a male ed altri buoni quadri raccolti nella casa Marulli che ai suoi tempi tuttora esistevano (VI.361 Napoli e sue vicinanze II. 338).

23° Galleria dei Principi di Stigliano. Fu formata in parte dai quadri ereditati da Wanderneinden ed in parte con altri della famiglia Colonna. Si ricordano specialmente in essa due belle architetture del Viviani, due ovali dipinti dal Giordano, a cui Giacomo del Po aggiunse in chiaroscuri varii capricciosi ornamenti ed i quadri del Ribera di Andrea Vaccaro, di Micco Spadaio, di Salvator Rosa e del Cav.° Farelli (Romanelli O.c. 108).

24° Galleria del Marchese Vivenzio. Bella raccolta di quadri di rinomatissimi autori lodata dal Giustiniani e dal Romanelli. Quest'ultimo ne ricorda tra gli altri due grandi paesaggi del Pussino, due di Salvator Rosa, una testa di san Giovanni con Erodiade di Leonardo da Vinci, una battaglia del Borgognone ecc. Romanelli O.c. 118.

25° Galleria del Marchese Letizia. È lodata anche da gli stessi scrittori. Vi si ammirava tra l'altro il ritratto della Fornarina di Raffaello una Sacra famiglia di Andrea del Sarto e tra le molte opere della Scuola Napoletana il Martirio di Sant'Andrea di Luca Giordano (Romanelli O.c.116).

26° Galleria di Monsignor Capecelatro Arcivescovo di Taranto. Comprendeva 60 e più quadri, tra i quali si ammiravano principalmente i tre angeli comparsi ad Abramo del Tiziano, la caduta di S. Paolo di Paolo veronese, un ritratto del Vandich, il sogno di Giacobbe del Rubens, Cristo cadente sotto la croce del Murillo, un S. Francesco del Muziano ed altri di Giulio Romano, Guido Reni, Correggio (Romanelli 105).

27° Galleria del Principe Santo Pio. Il Romanelli vi nota (pag. 114) quadri del Wandich, del Guidoreni, del Correggio, di Annibale Caracci, del Vanni e di Andrea del Sarto.

28° Galleria Postiglione. Fu raccolta dal Medico Prospero Postiglione e vi sono quadri di Scipione Pulzone da Gaeta, di Salvatore Rosa, dello Zingaro, di Luca Giordano, del Ribera e di altri (Napoli e sue vicinanze p. 331.

29° Galleria del Marchese Cappelli. Vi si notano tra gli altri alcuni paesaggi di Salvator Rosa, due quadri del cavaliere Calabrese, ed altri due del Giordano, ricordati dal Dominici una battaglia di Aniello Falcone ed altri (Napoli e sue vicinanze II.132).

30° Galleria Castrano. Questa pregievole collezione fu fatta da Antonio d'Aquino Duca di Castrano con quadri acquistati nelle gallerie dimesse, che in Napoli esistevano, tralasciando gli altri quadri che vi si ammiravano noto il martirio di San Gennaro di Salvator Rosa, di cui parla il Dominici (Napoli e sue vicinanze II.330).

31° Galleria Campofranco. In essa è lodata una tavola rarissima del Morales, una sacra famiglia di Pietro Perugino, una Cleopatra di Guido Reni ed altre pregiate opere della scuola Fiamminga (Napoli e sue vicinanze II.334).

32° Galleria Langellotti. Anche questa fu formata da molti bellissimi quadri acquistati dalle più rinomate gallerie napoletane che si scomponevano. Essa è lodata principalmente per una Flora comunemente attribuita a Leonardo da Vinci (Napoli e sue vicinanze II.339.

33° Galleria Gizzi. raccoglievasi in essa come dice il Romanelli una serie stupenda di quadri di primo ordine, degna di essere ammirata da conoscitori. Vi erano opere dei Guido reni, del Tintoretto, di Agostino ed Annibale e Ludovico Caracci, di Paolo Veronese, di Sebastiano del Piombo, del Tiziano, del Correggio, del Pussino, del Parmigianino, del Morales, di Benvenuto Garofano, di Salvator Rosa ed altri. Vi si notano pure il celebre quadro del Giordano fatto ad imitazione di Alberto Durer in guisa che da molti era creduto opera di costui. Una parte di questa quadreria è ora posseduta dal barone Vetromila che la ereditò dal Gizzi (Romanelli O.c. 109. Napoli e sue vicinanze II.337.

34° Galleria del Principe di Cassaro. Tra i più ammirevoli quadri di questo si notano Cristo condotto al Calvario ed incontrato dalle Marie di Adamo Hekeimer, un'Angelica e Medora di Agostino Caracci, una Madonna col Bambino adorata da alcuni santi e da un divoto di Luca di Olanda, ed altre belle opere del Parmigianino, del Bassano, del Sassoferrato ecc. Vi erano pure bellissimi quadri della scuola napoletana di Andrea di Salerno, del Santafede, di Salvator Rosa ecc. Napoli e sue vicinanze II.329).

35. Galleria del Marchese Taccone. Tra i quadri in essa raccolti sono degni di nota l'adorazione dei Maggi dipinta su lavagna dal Rubens, alcuni ritratti del Tiziano e del Wandich, e varii altri quadri di Giulio Rmano, Guido Reni, Guercino, Salvator Rosa ecc. (Napoli e sue vicinanze II.328).

36° Galleria del Duca di Mirando od Ottaviano. Componevasi di più di 200 quadri di ottimi pennelli tra i quali due bellissimi del Ribes, parecchi dello Spagnoletto uno di Guido Reni, ecc. meritava speciale attenzione la tavola attribuita al Buonarroti rappresentante alcuni artisti in atto di osservare frammenti di anticaglie (Romanelli 103. Napoli e sue vicinanze II.332).

37° Galleria Lazzari. Comprendeva 494 quadri e tra i più pregiati un ritratto muliebre attribuito a Leonardo da Vinci, una Testa del Correggio, ed un bellissimo ritratto da alcuni attribuito allo Zingaro e da altri all'Antonello da Messina (Romanelli 117. Napoli e sue Vicinanze II.333).

38° Galleria del Duca di Terranova. Era ricca principalmente di opere moderne dei più valorosi artisti napoletani. Tra i quadri antichi trovo lodata una preziosa tavola di Raffaello rappresentante la Vergine col Bambino e S. Giovanni (Napoli e sue vicinanze II.328).

39° Galleria Genoano poi Fondi. Contiene circa 500 dipinti di pittori antichi e moderni, tra i quali alcuni di primordine. Per brevità accenno soltanto la Vergine Addolorata opera stupenda di Leonardo da Vinci, la sacra famiglia di Raffaello detta del Cardellino, i ritratti di Wandich e di Rembrand ecc. Romanelli 100 Napoli e sue vicinanze II.335.

40° Galleria S. Angelo. È tra le principali che sieno esistite e che esistono tuttora in Napoli. Comprende più di 350 quadri antichi e moderni, tra i quali molti di primordine. Per la scuola napoletana sono notevolissime due rare tele di Bernardo Cavallini e quella rappresentante un episodio della sollevazione di Masaniello che si attribuisce a Salvator Rosa (Romanelli 91. Napoli e sue vicinanze II.322).

41° Galleria Angri. Bellissimi quadri vi si ammirano, tra i quali sono principalmente notevoli i ritratti dei personaggi illustri della famiglia operati dal Rubens, dal Sublermanz e dal Wandich (Romanelli 98 Napoli e sue Vicinanze II.334).

42° Galleria del Marchese del Vasto. Famosa finalmente era questa galleria per gli arazzi donati da Carlo V a Ferdinando Francesco d'Avalos, lavorati su i disegni del Tiziano e del Tintoretto, per i Cesari attribuiti da alcuni al Tiziano, e per parecchi quadri della Scuola Napoletana (Romanelli 106).

Così dal risorgimento delle lettere e degli studii archeologici fino ai nostri giorni non sono mai mancati tra noi privati raccoglitori che facendo un nobile uso delle proprie ricchezze, hanno cercato di riunire e conservare i preziosi monumenti di antichità e d'arti, ond'è così ferace il suolo delle provincie Napoletane. Vero è che già accennai talvolta la costanza nel proposito più spesso la fortuna, o eredi che ne continuassero le generose tradizioni ad essi mancarono e resero impotenti i loro sforzi. Ma a quei benemeriti cittadini che spendono il loro denaro e le loro cure ad ornamento e decoro della patria, ed a vantaggio degli studiosi, non mancheranno certamente la lode, la gratitudine dei posteri.

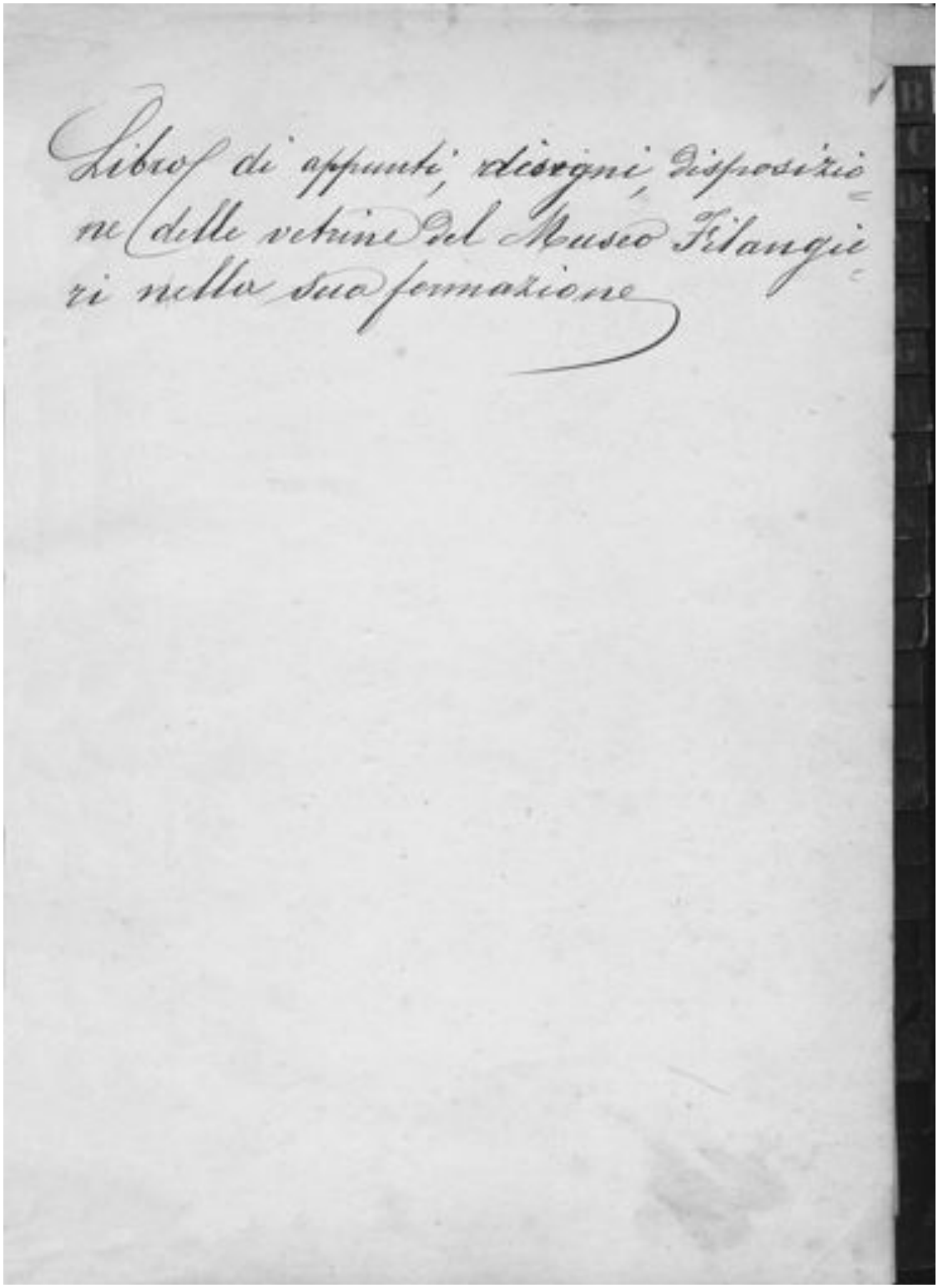
(Aggiunto da Capasso)
Bartolommeo Capasso prega l'egregio Principe di Satriano Filangieri a scusare gli errori del copista.

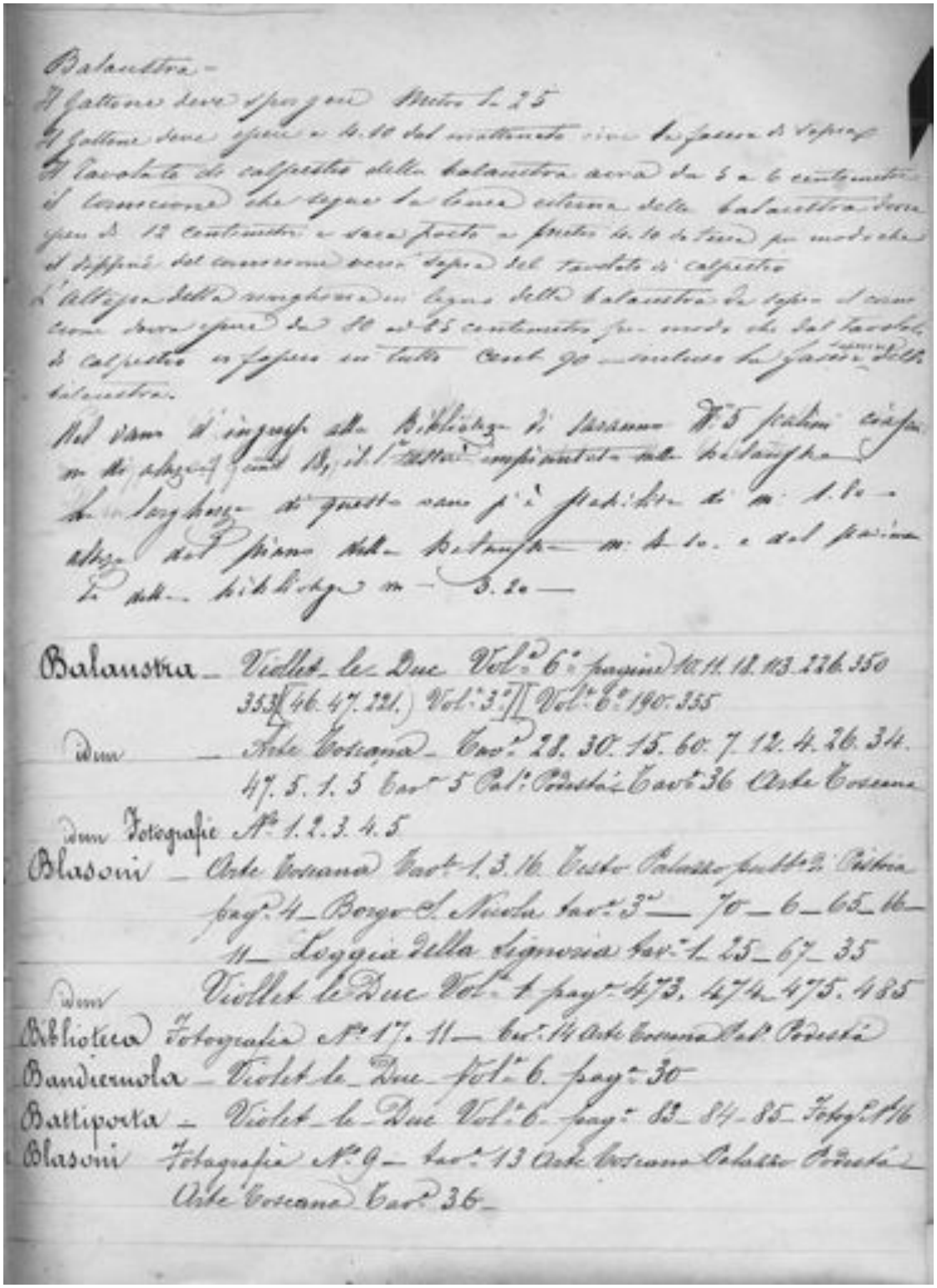
9

Museo Civico Filangieri

Libro di appunti, disegni, disposizione delle vetrine del Museo nella sua formazione

Fascicolo N.° 69 2.1

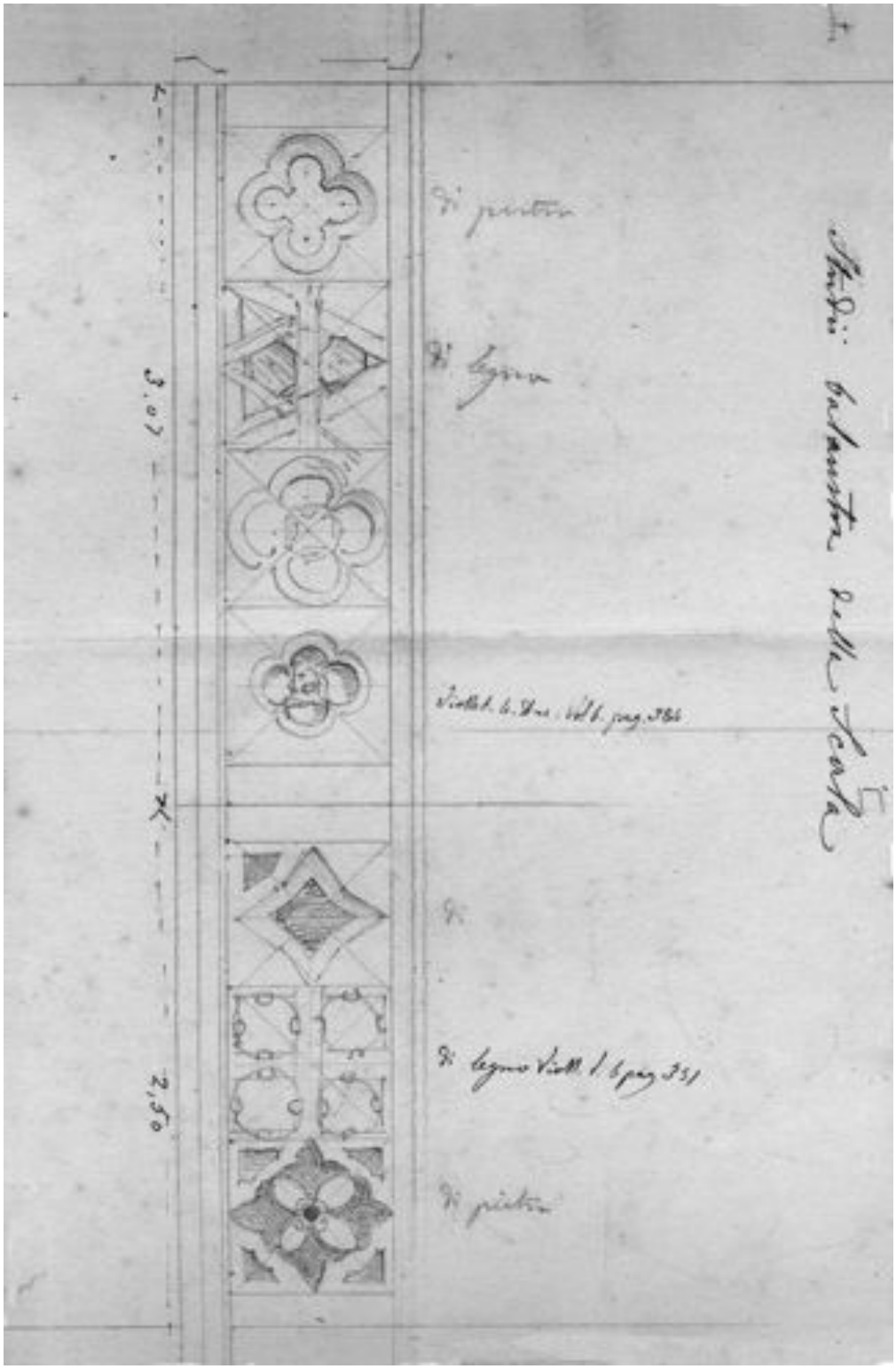

Libro di appunti, disegni, disposizio
ne delle vetrine del Museo Filangie
ri nella sua formazione

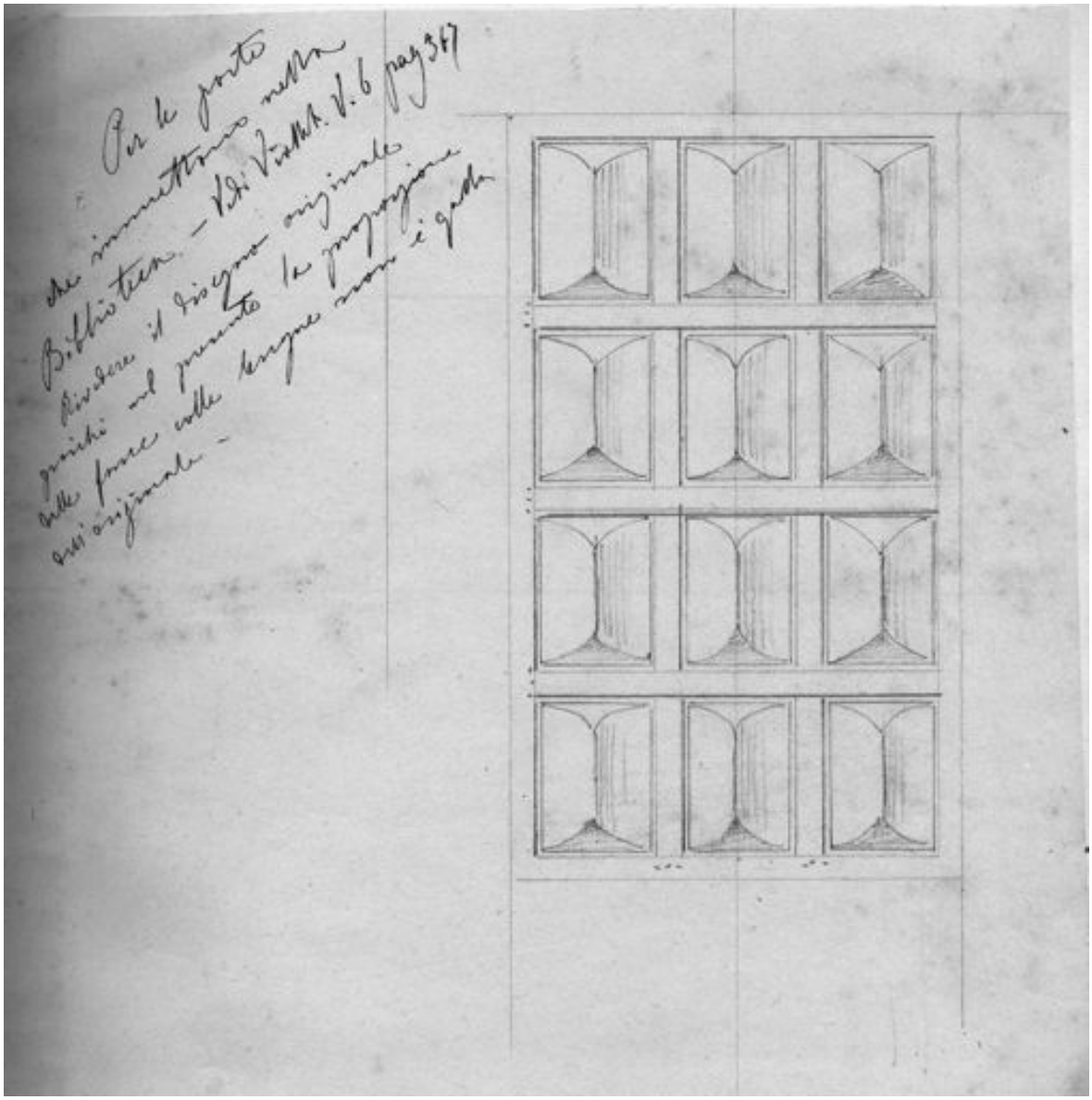


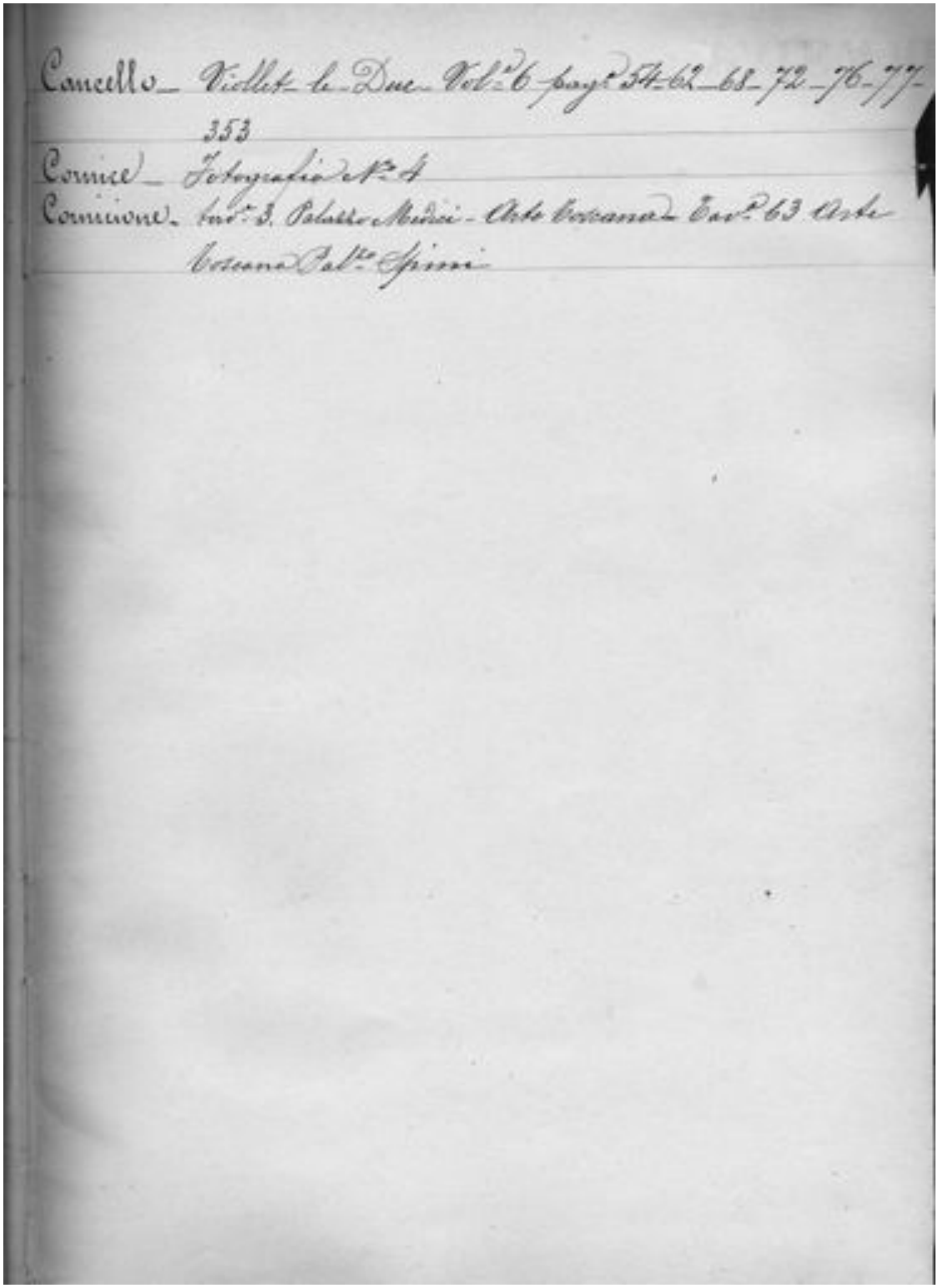
Balaustra –
Il gattone deve sporgere Metro L. 25
Il gattone deve essere a 4.10 dal marmorato sino la fascia di sopra
Il lavolato di calpestio della balaustra avrà da 5 a 6 centimetri
il cornicione che segue la linea esterna della balaustra deve
esser di 12 centimetri e deve fondo a piombo 4.10 da terra per modo che
il disfianco del cornicione deve segue del tavolato di calpestio
l'altezza della ringhiera in legno della balaustra da segue il cornicione
deve essere da 80 a 85 centimetri per modo che dal tavolato
di calpestio a segue in tutto Cent 90 – compreso la fascia della
balaustra.

Nel Vano d'ingresso della Biblioteca di Sarzana N.5 finestre con
un davanzale [illegible] il [illegible] impiantato nella balaustra
la lunghezza di questo vano per il predetto di m. 1.10 –
altezza del primo della balaustra – m. 1.10. e del primo
la detta biblioteca m – 3.20 –

Balaustra – Viollet le Duc Vol.° 6° pagine 10.11.18.113.226.350
353 [46.47.221.] Vol.° 3° [illegible] Vol.° 6° 190.355
Idem – Arte Toscana – Cav.° 28.30.15.60.7.12.4.26.34.
47.5.1.5 Cav.° 5 Cal.° Pisana – Cav.° 36 Arte Toscana
Idem Fotografie N.° 1.2.3.4.5
Blasoni – Arte Toscana Cav.° 1.3.16 Casa Palazzo pubblico Pistoia
pag.° 4 – Borgo S. Nicola Cav.° 3° – 70 – 6 – 65 – 16 –
11 – Loggia della Signoria Cav.° 1 – 25 – 67 – 35
Idem Viollet le Duc Vol.° 1 pag.° 473. 474. 475. 485
Biblioteca Fotografia N.° 17. 11 – Cav.° 14 Arte Toscana Cal.° Pisana
Bandiera Viollet le Duc Vol.° 6. pag.° 30
Battiporta – Viollet le Duc Vol.° 6. pag.° 83 – 84 – 85 – Fotog.° 16
Blasoni Fotografie N.° 9 – Cav.° 13 Arte Toscana Palazzo Pisana –
Arte Toscana Cav.° 36 –


di pietra
di legno
Viollet le Duc. Vol. I. pag. 384
di legno Viollet le Duc pag 351
di pietra
3,05
2,50

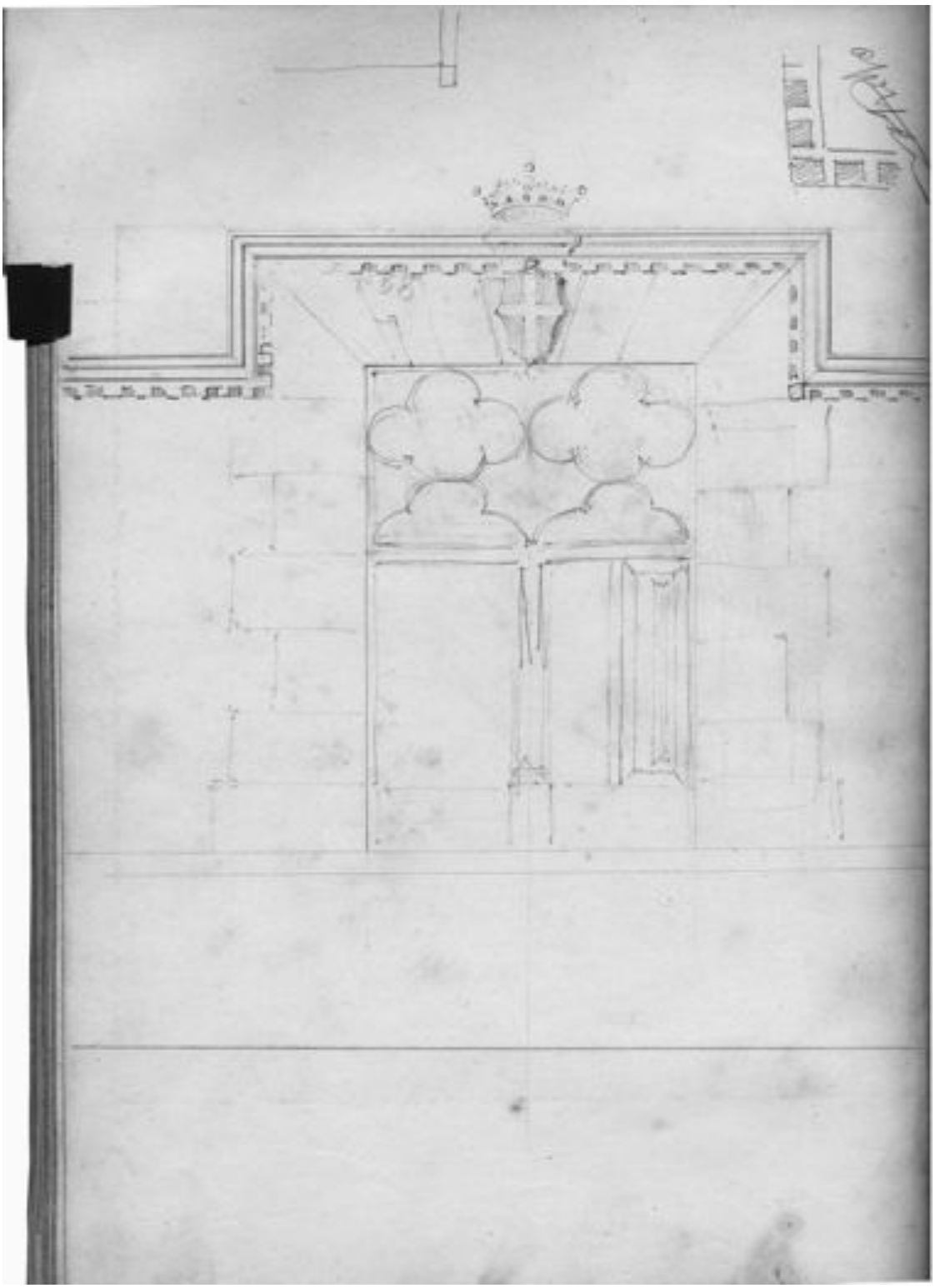

Per le porte
che immettono nella
Biblioteca – Vdi Viollet. V. 6 pag 347
Rivedere il disegno originale
perchè nel presente la proporzione
delle fasce delle cornici non è quella
del originale –

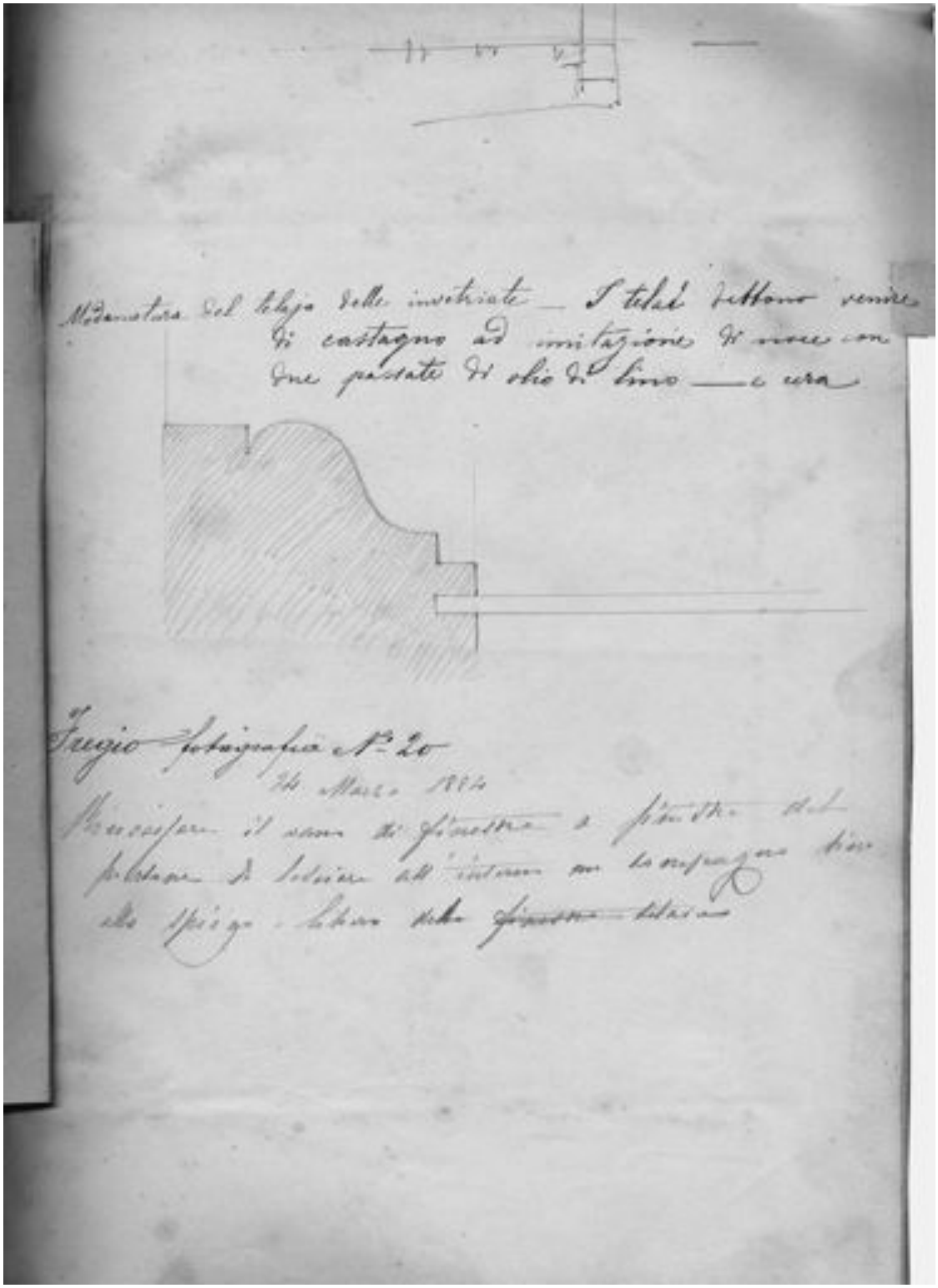


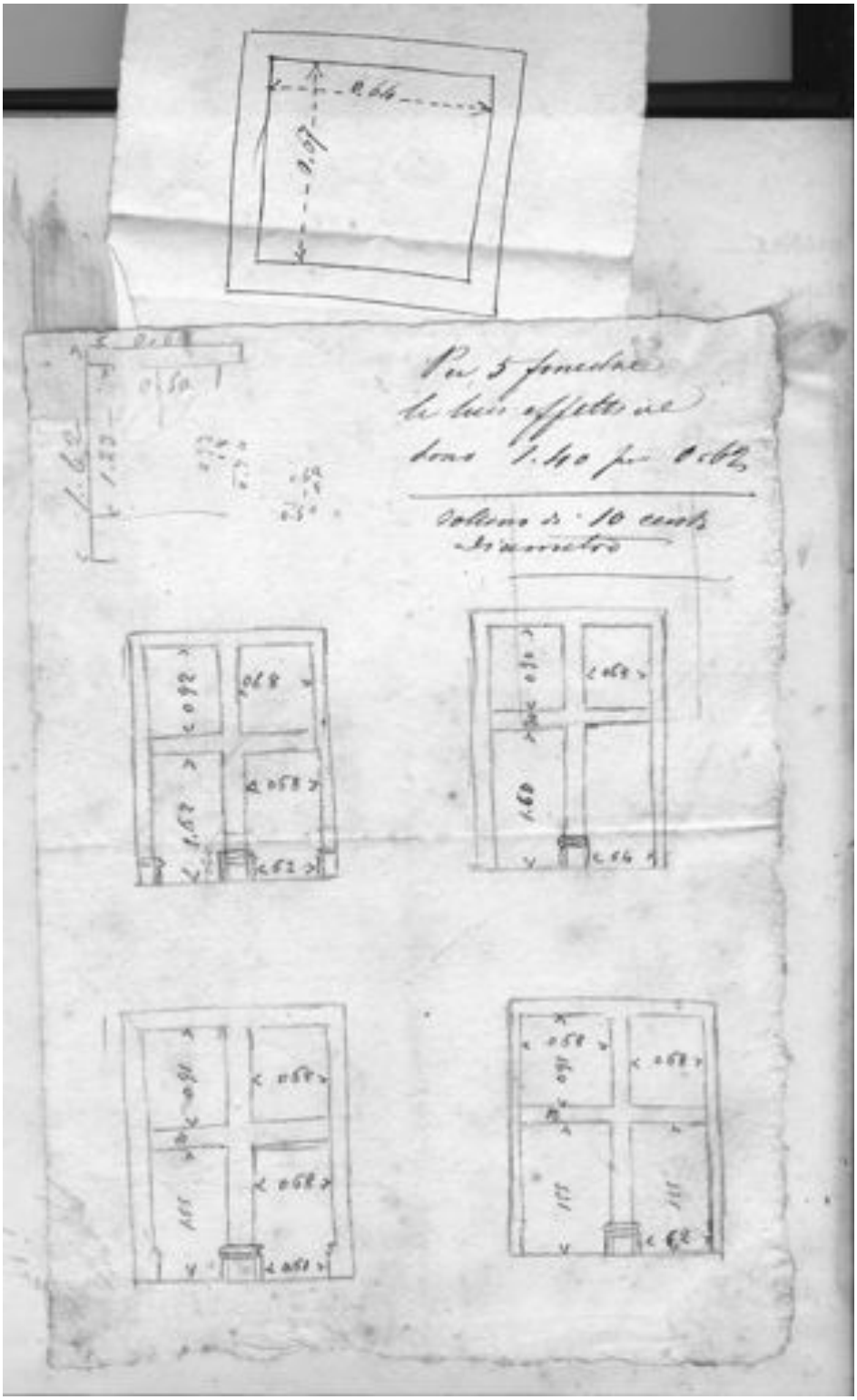
Cancello_ Viollet-le-Duc_ Vol.° 6 pag.e 54-62_68_72_76_77_353

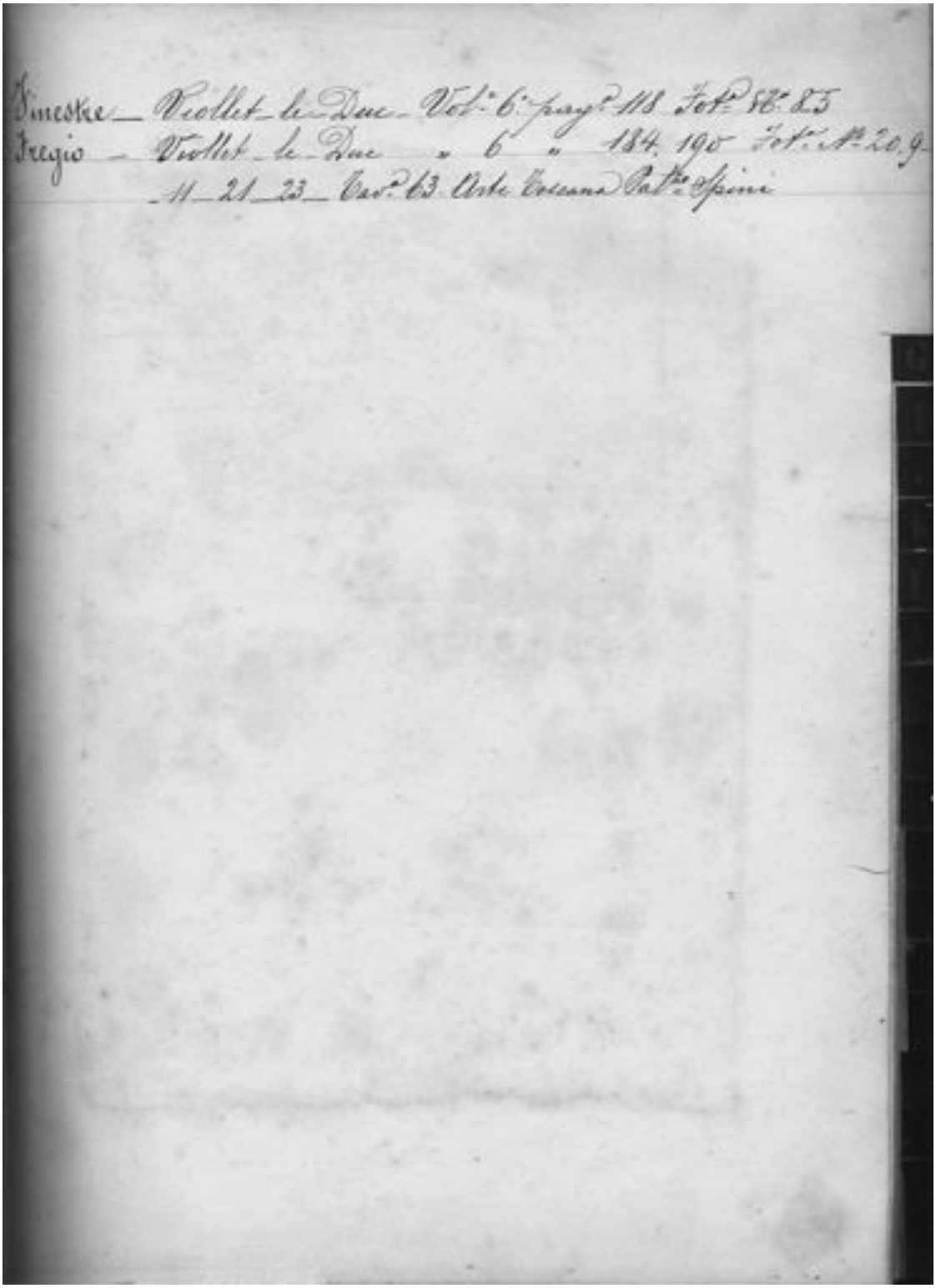
Cornice_ Fotografia N.° 4

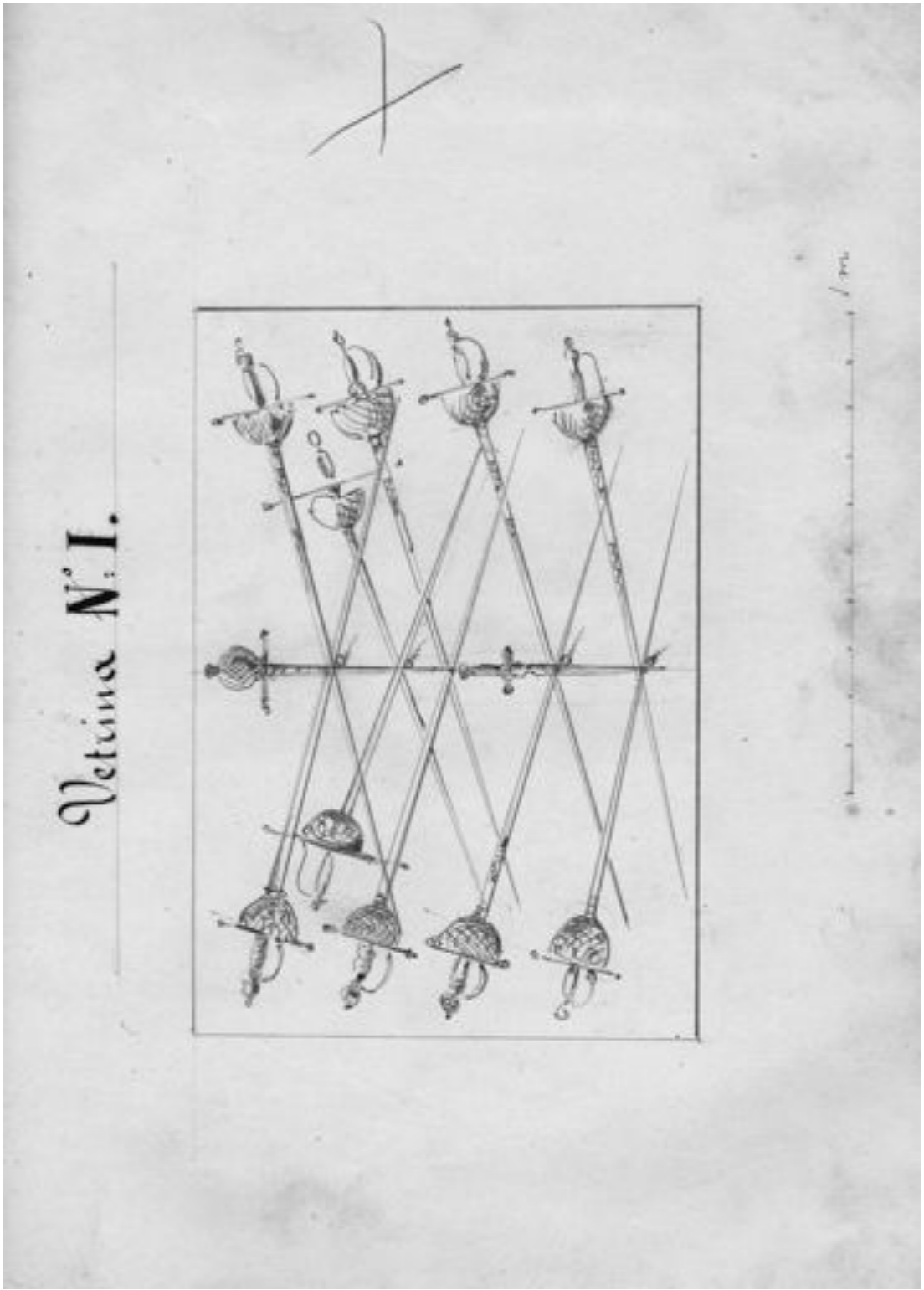
Cornicione_ Inv.° 3. Palazzo Medici - Arte toscana 2 Inv.° 63 Arte toscana Pal.° Spini

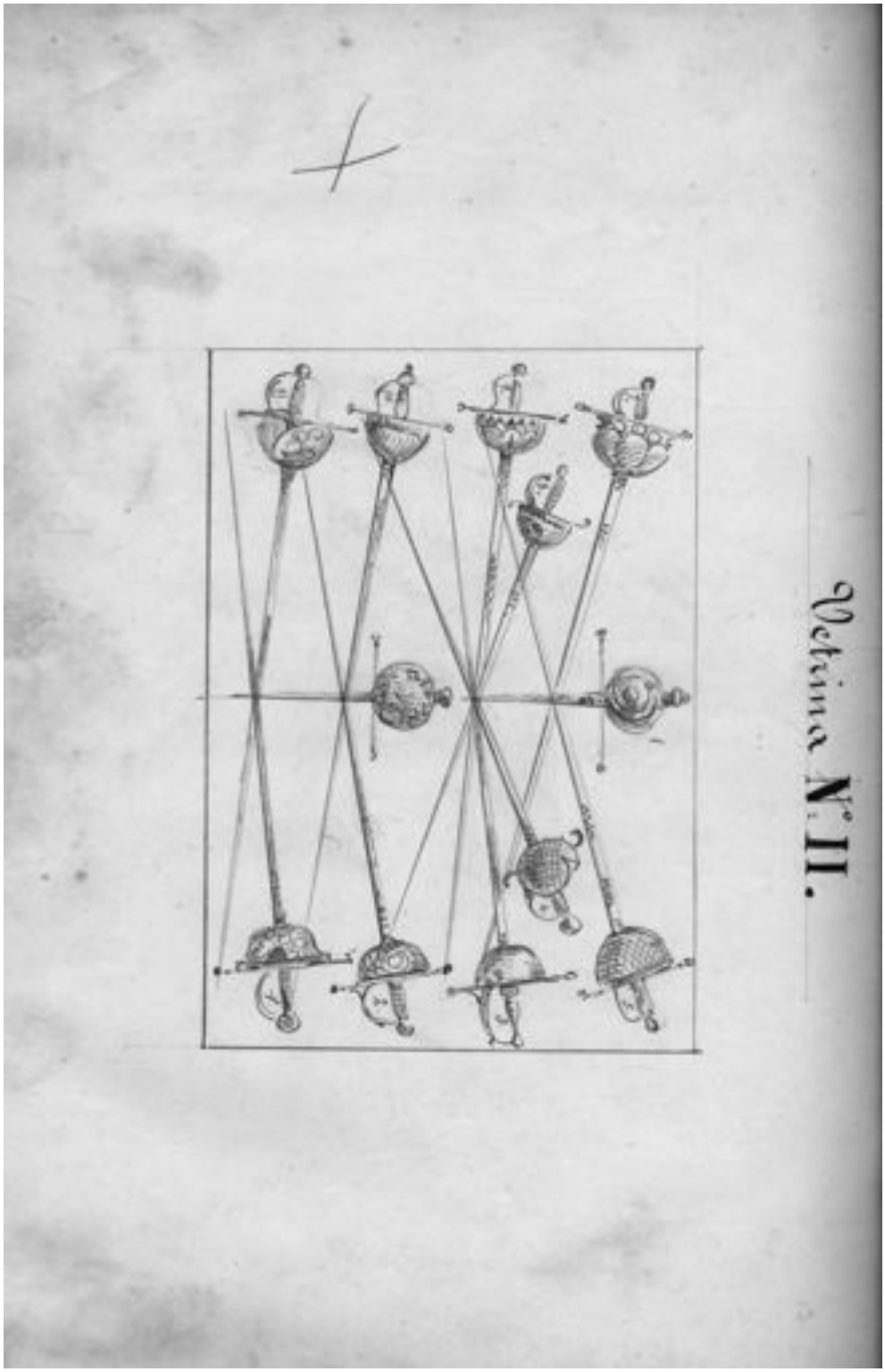


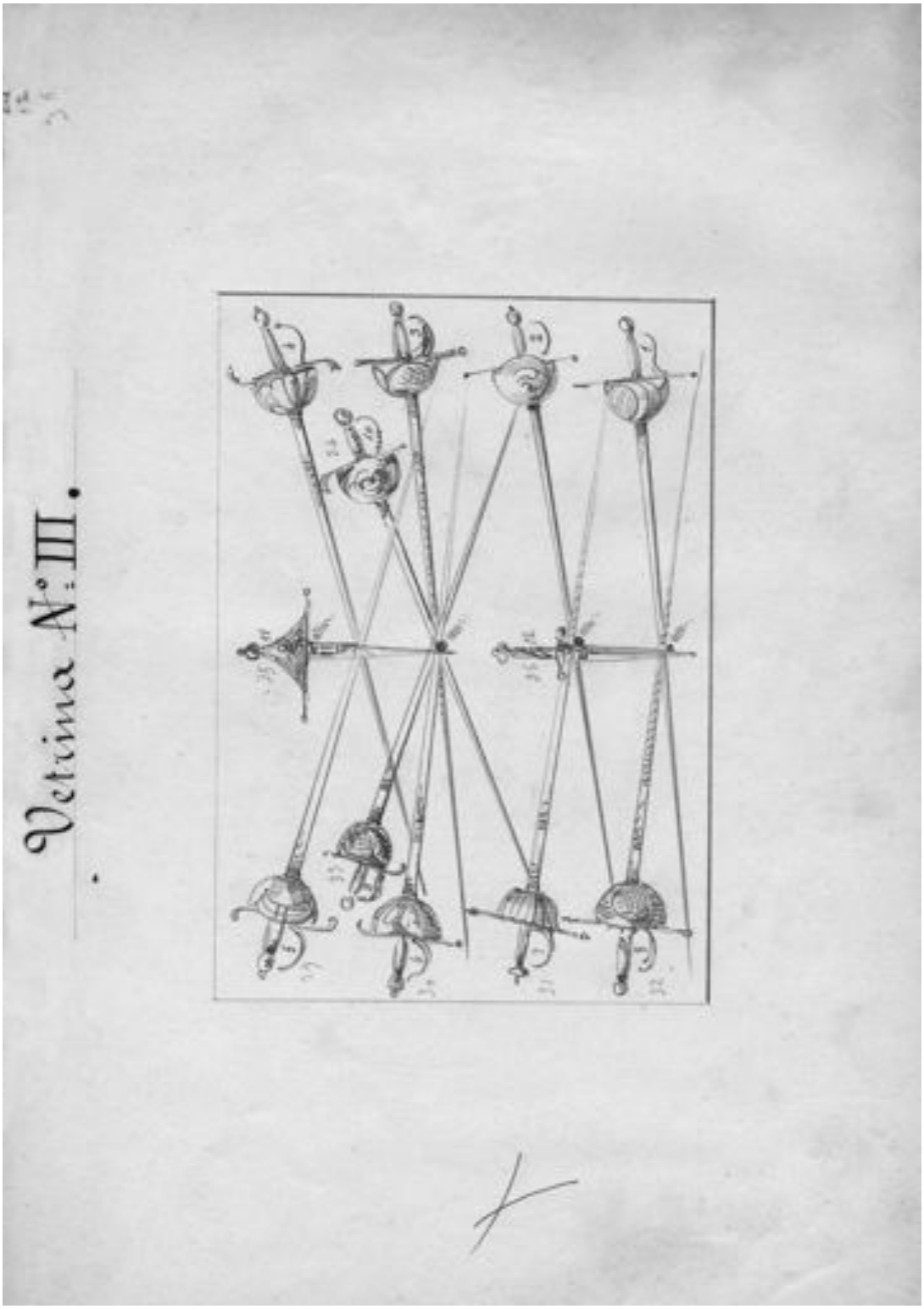


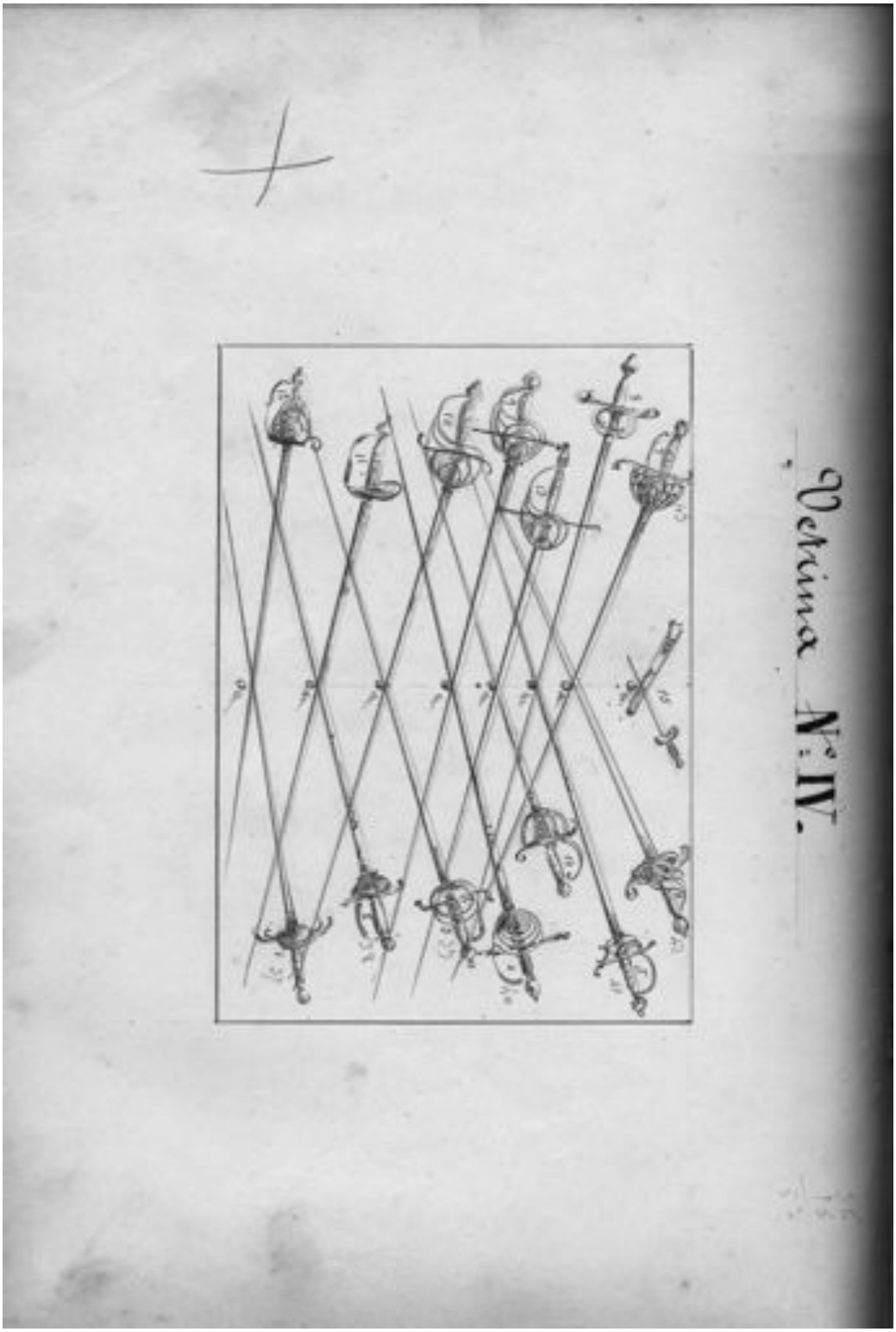


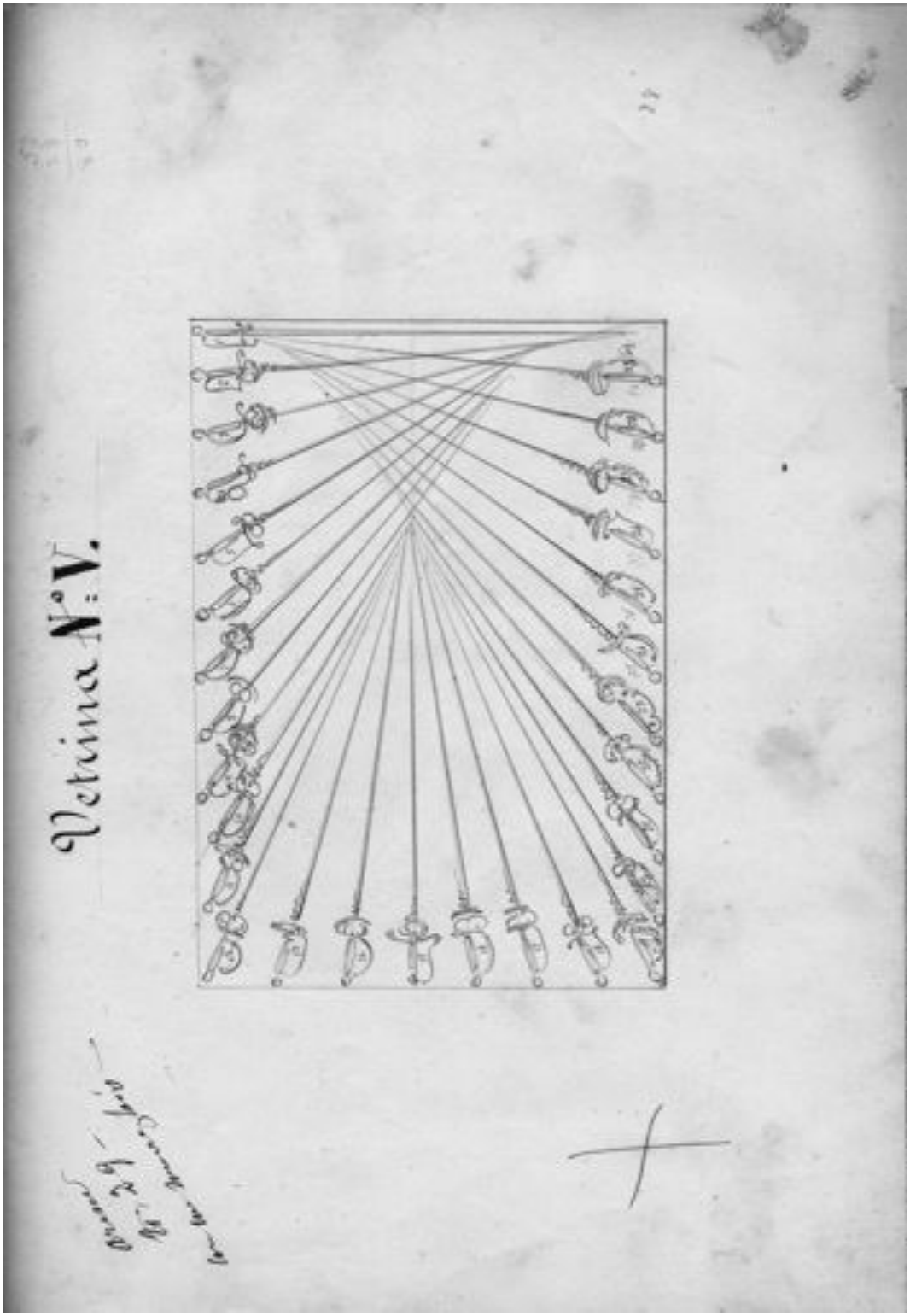

Smeatke_ Viollet_le_Duc_ Vol: 6: pag.ª 118 Fot.ª N.º 85
Pregio_ Viollet_le_Duc » 6 » 184. 190 Fot.ª N.º 20.9.
_11_21_23_ Cav.ª 63 Arte Toscana Pal.ª Ospini

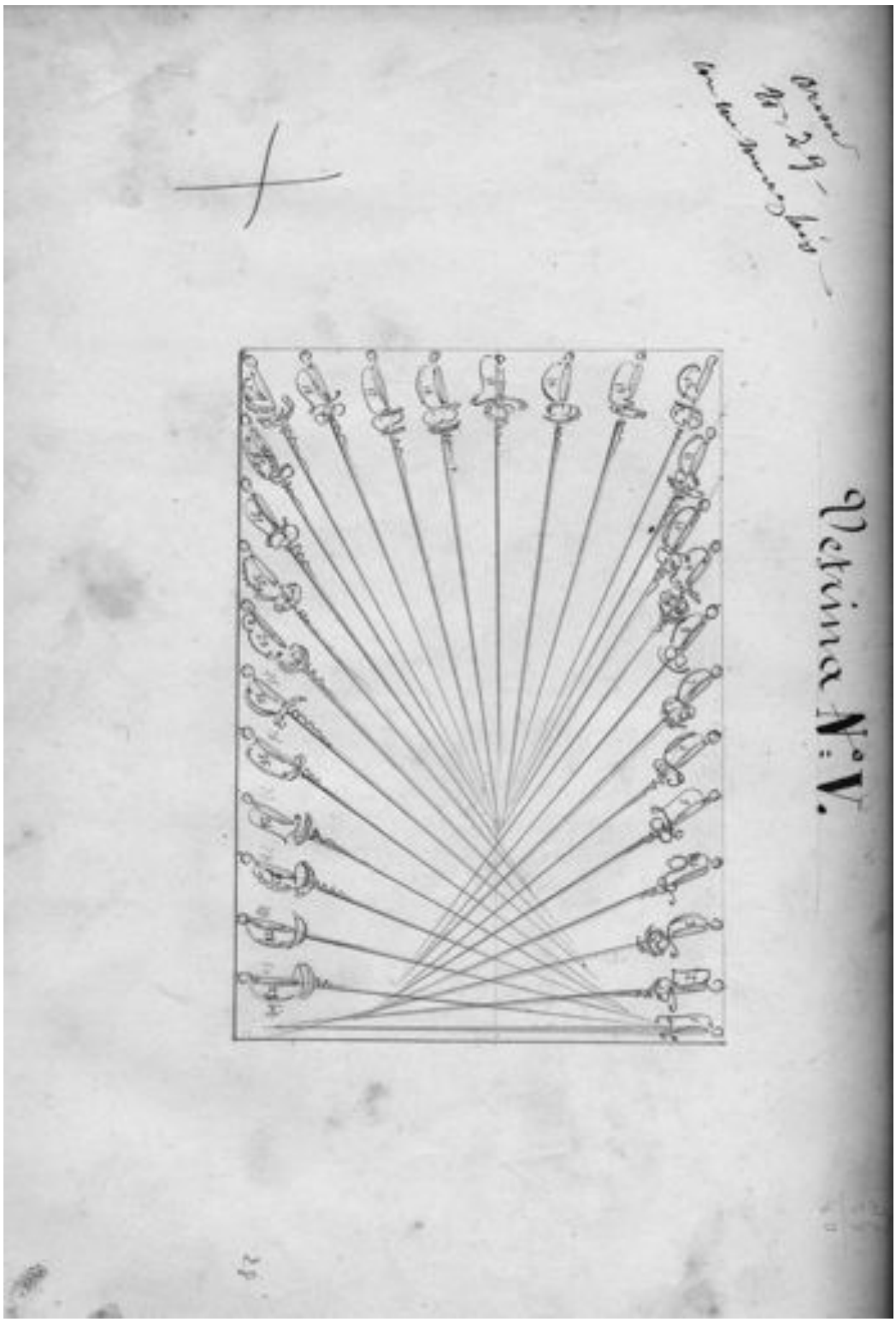

Vetrina N.° I.

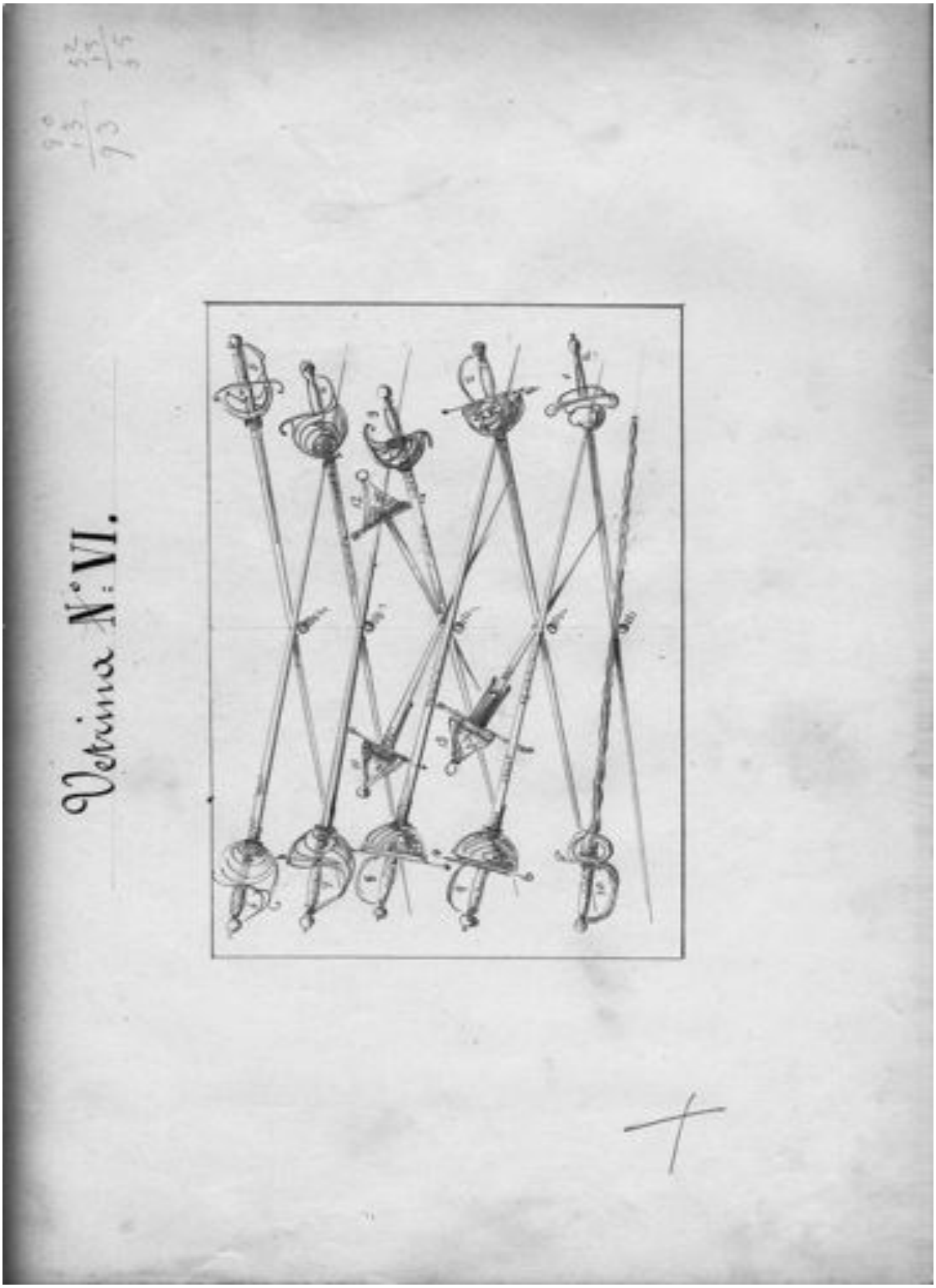

Vetina N.° II.

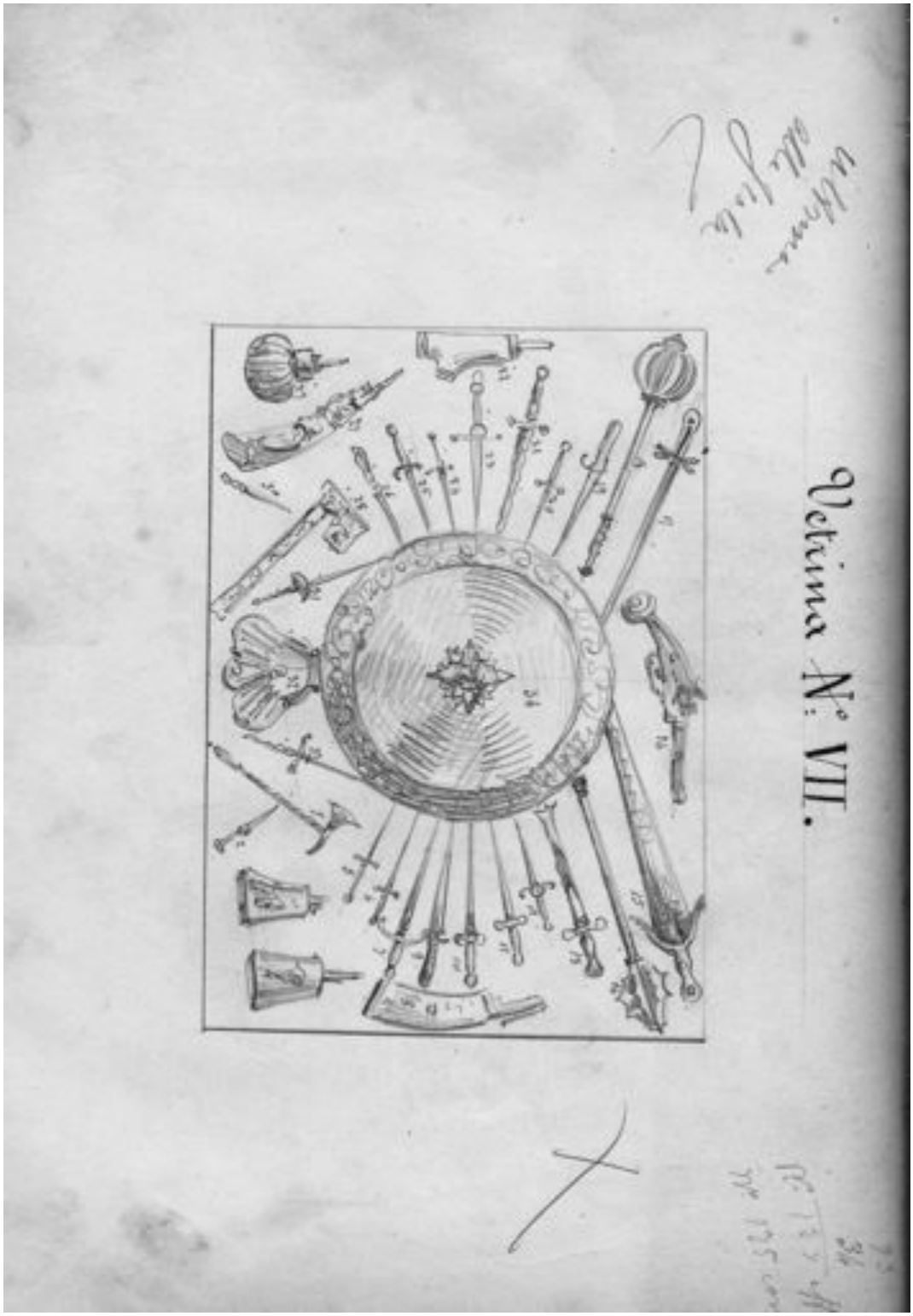

Vetrina N.° III.

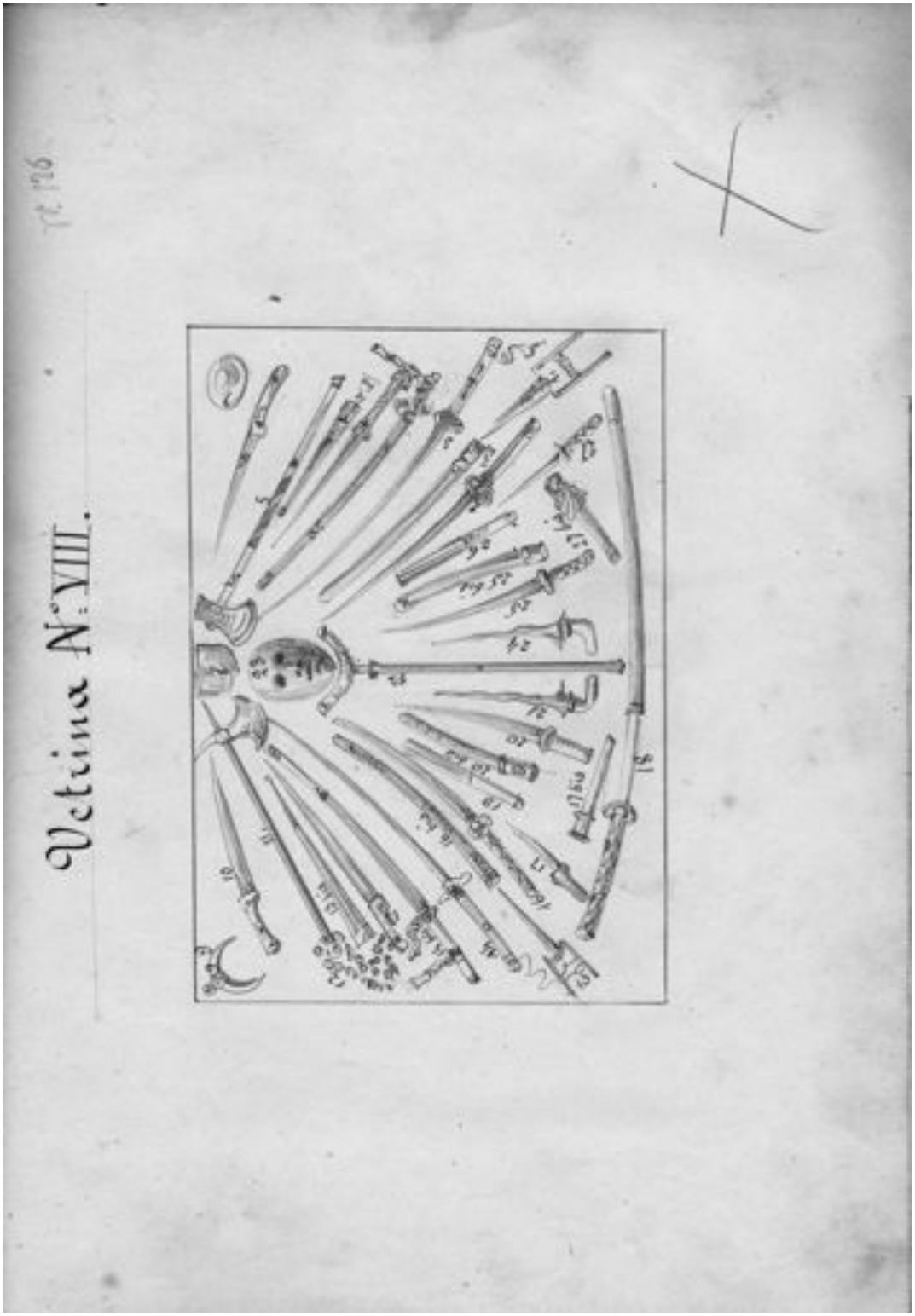

Vetrina N°. IV.

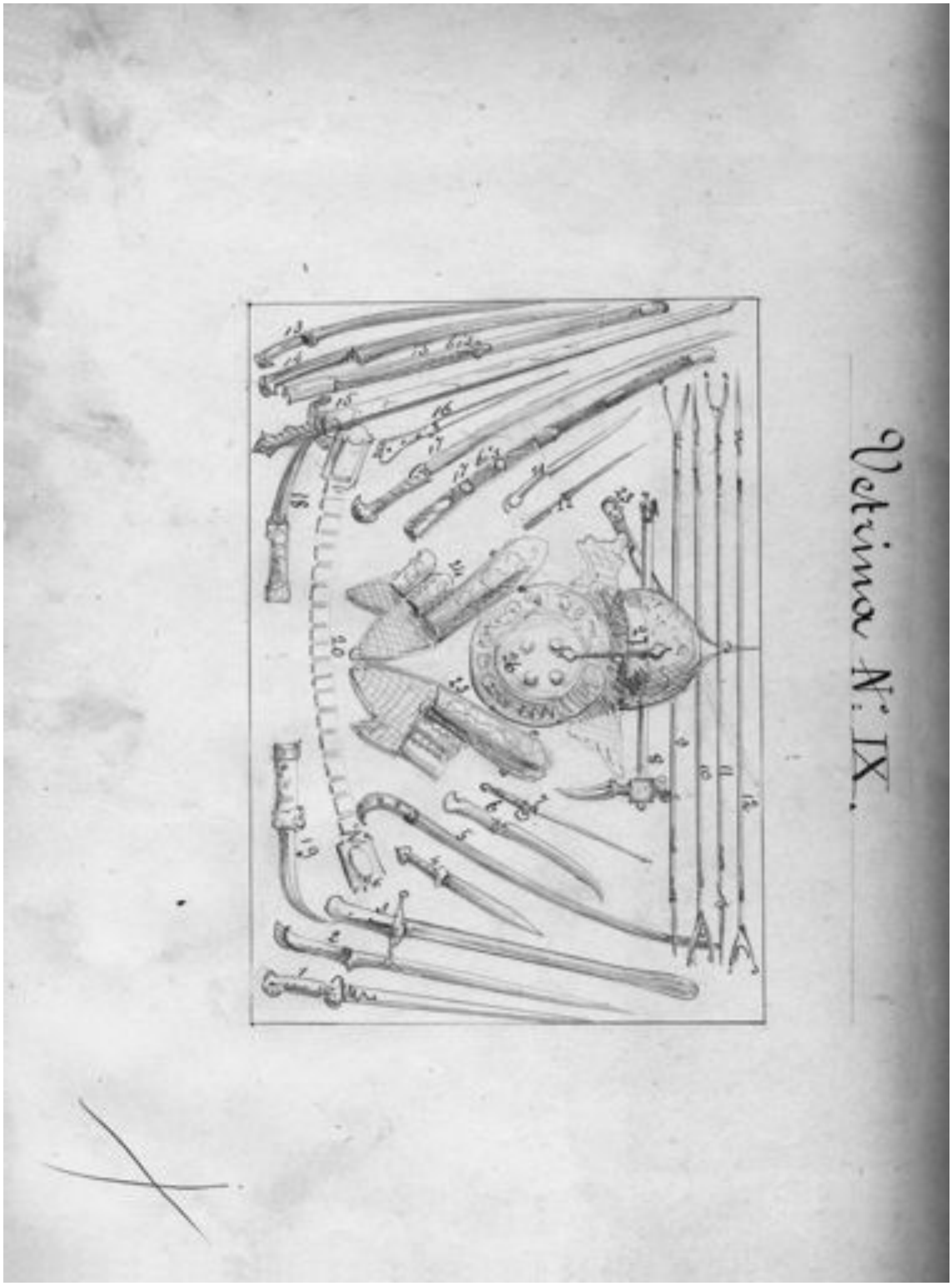

Vetrina N°V.

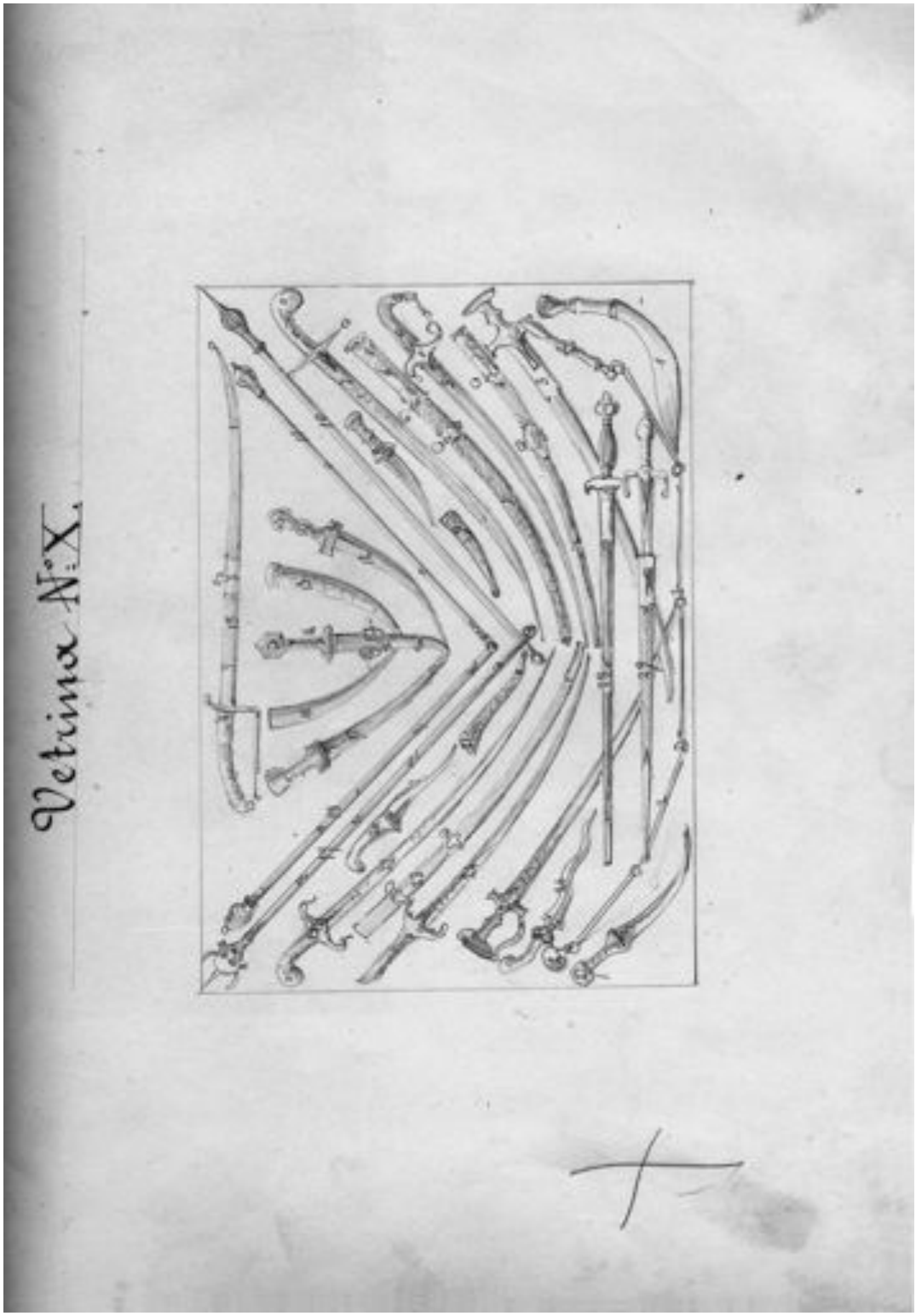

Vetrina N°V.

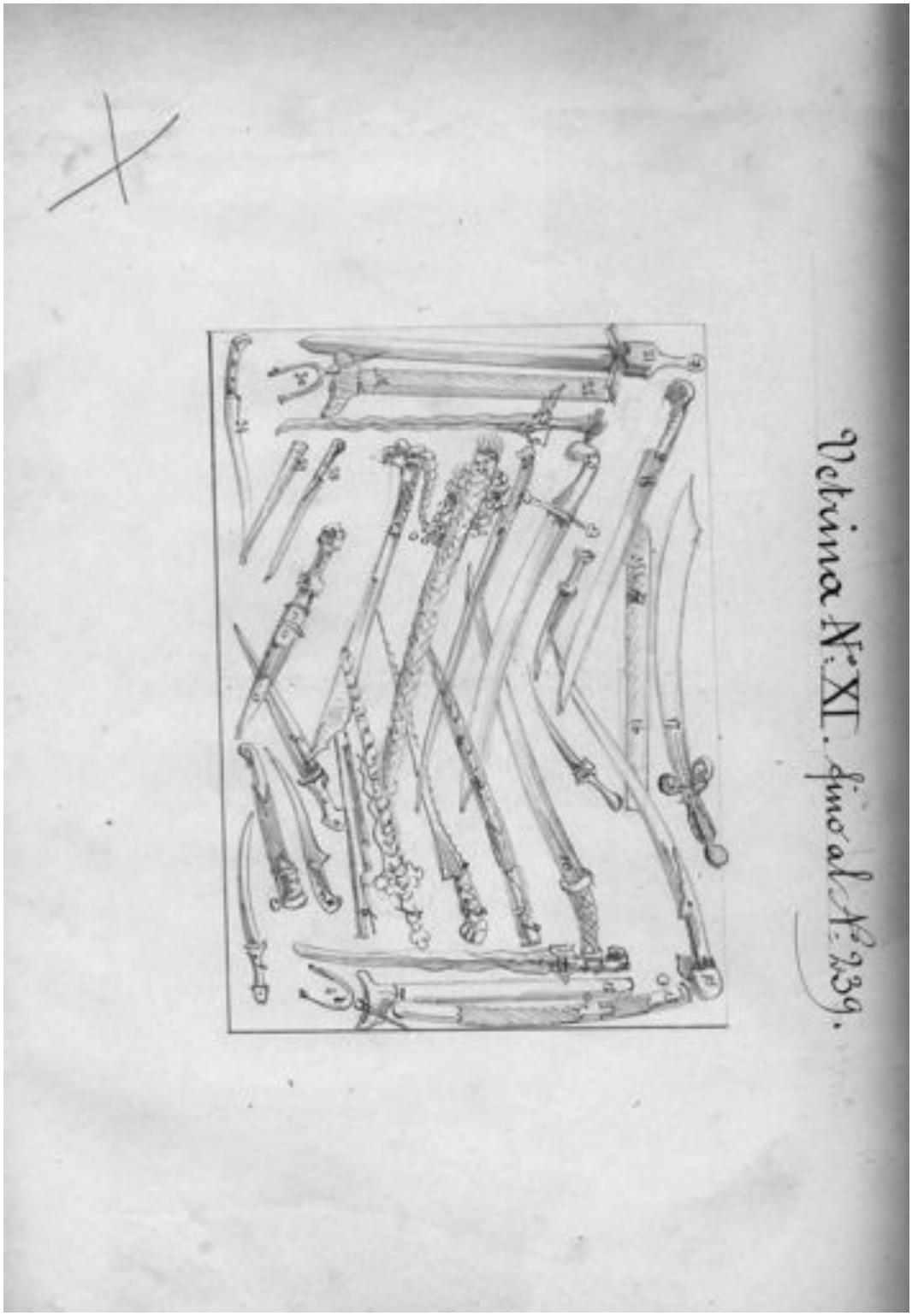

Vetrina N°VI.

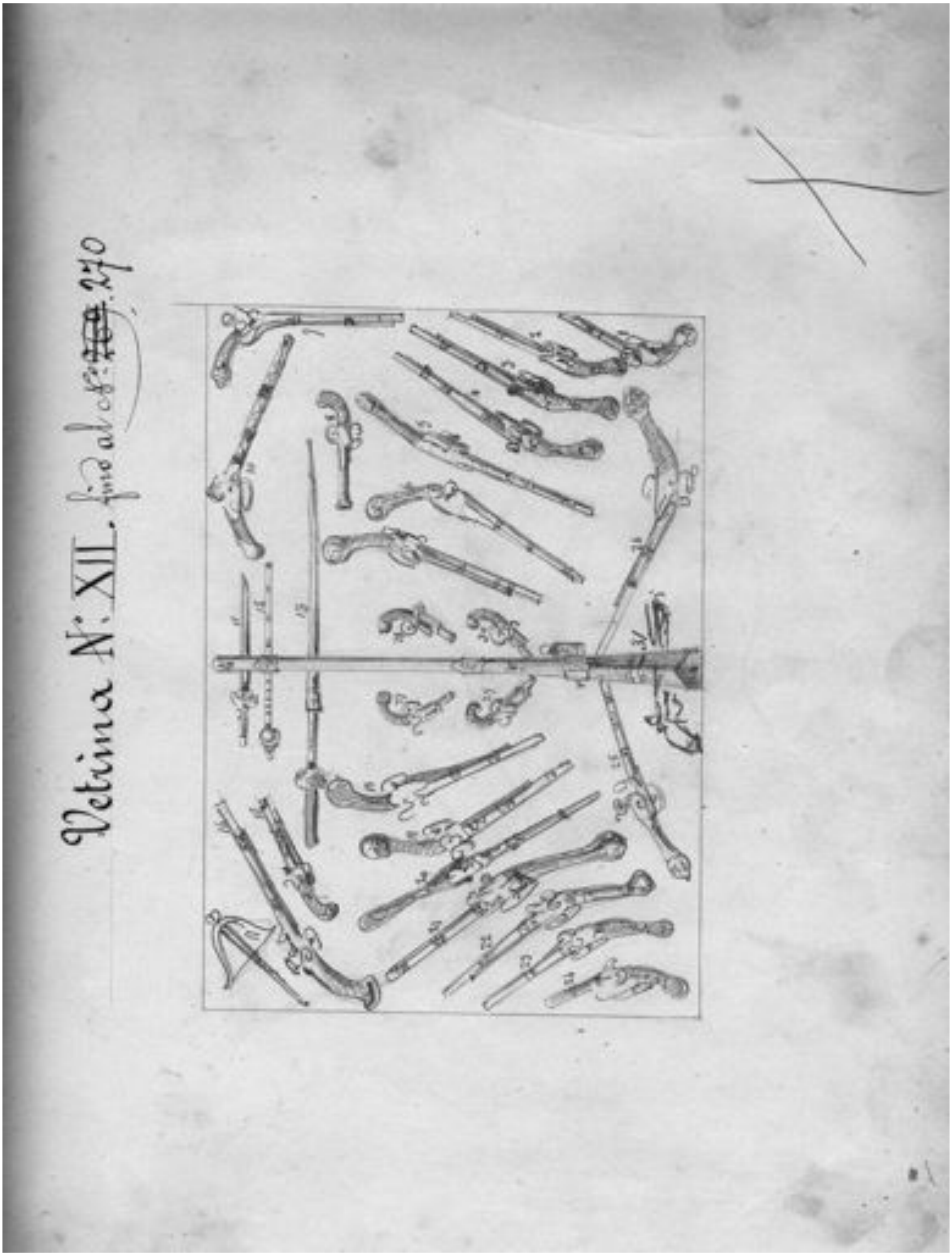

Vetrina N.° VII.

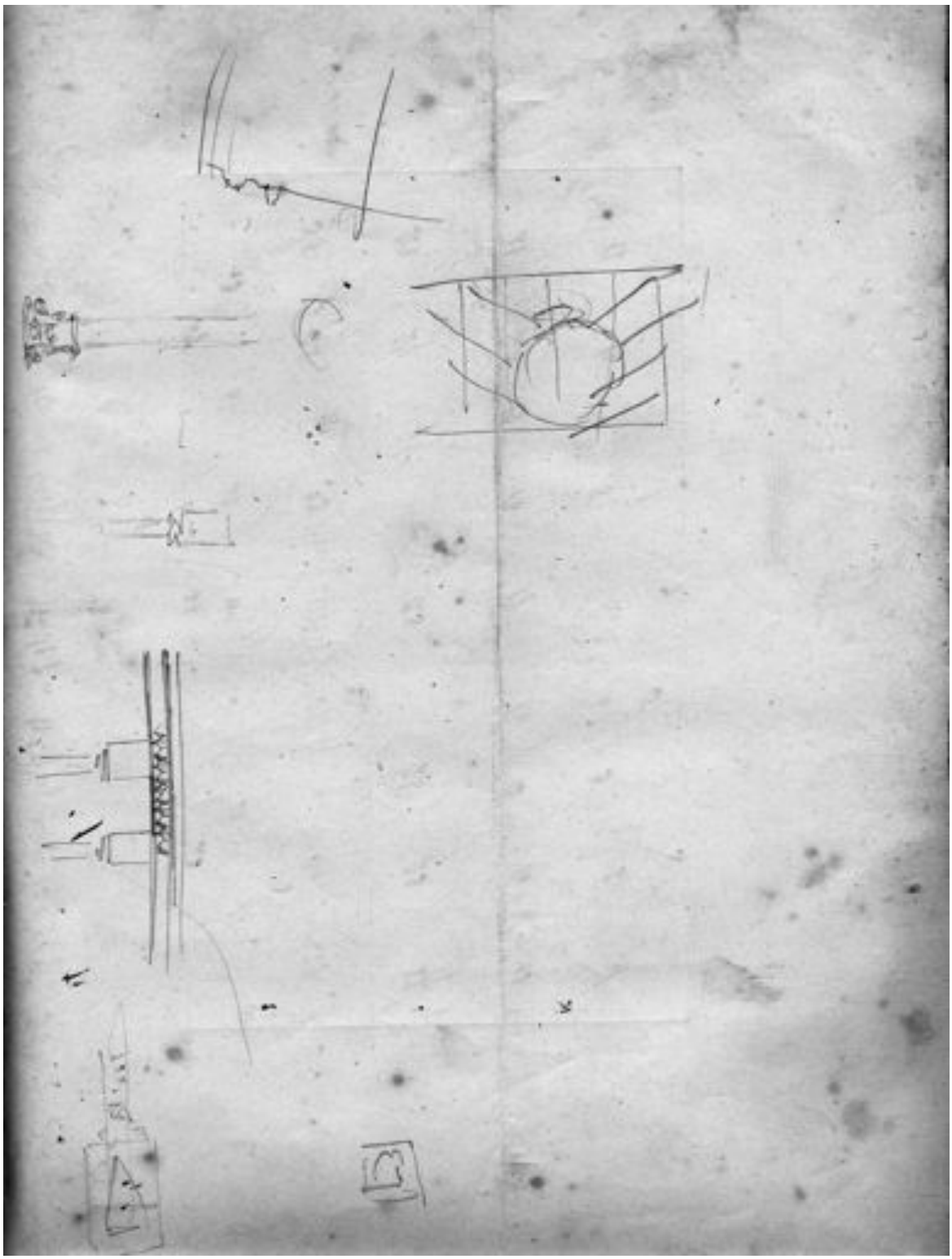

Vetrina N°VIII.

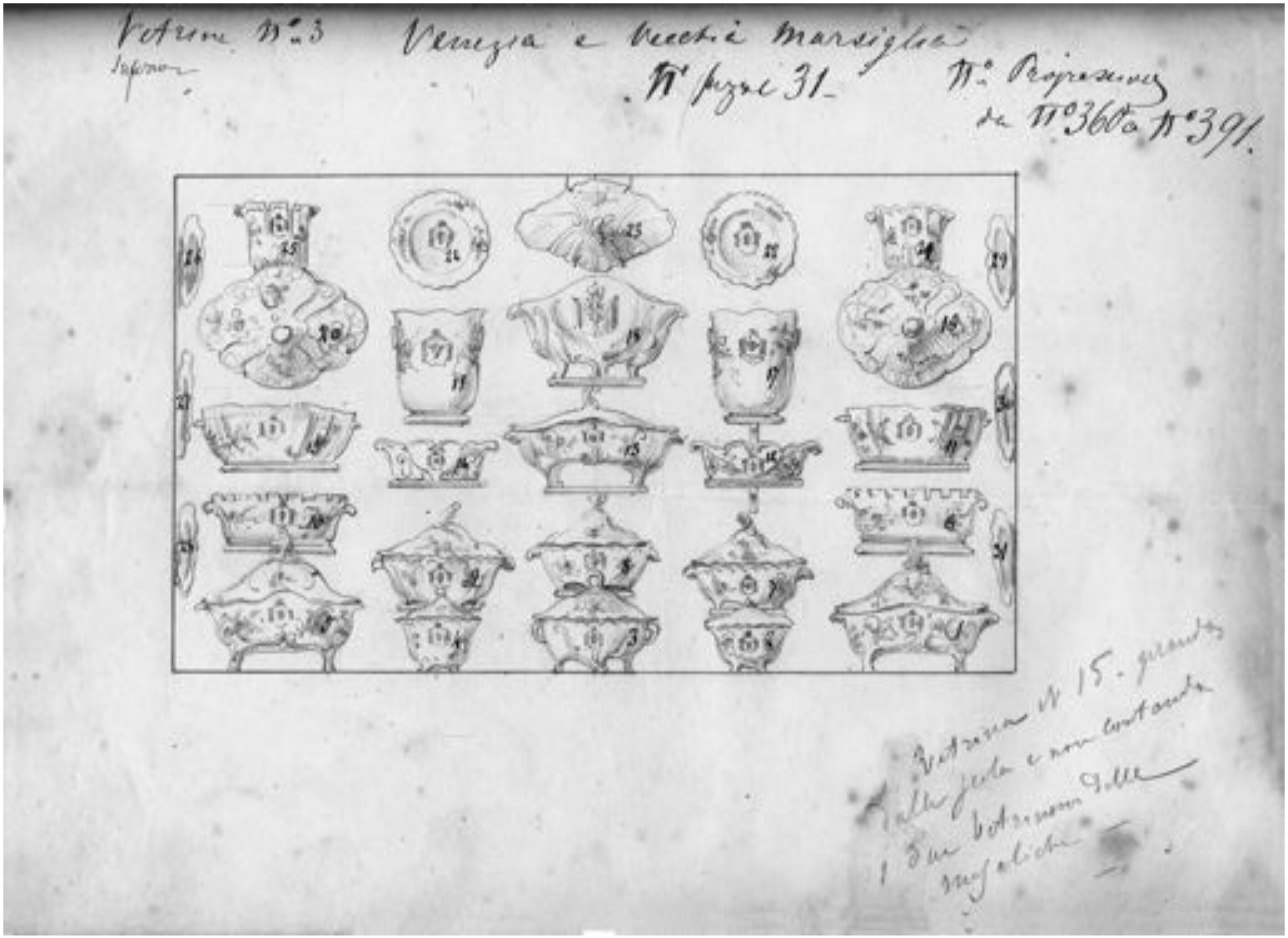

Vetrina N: IX.

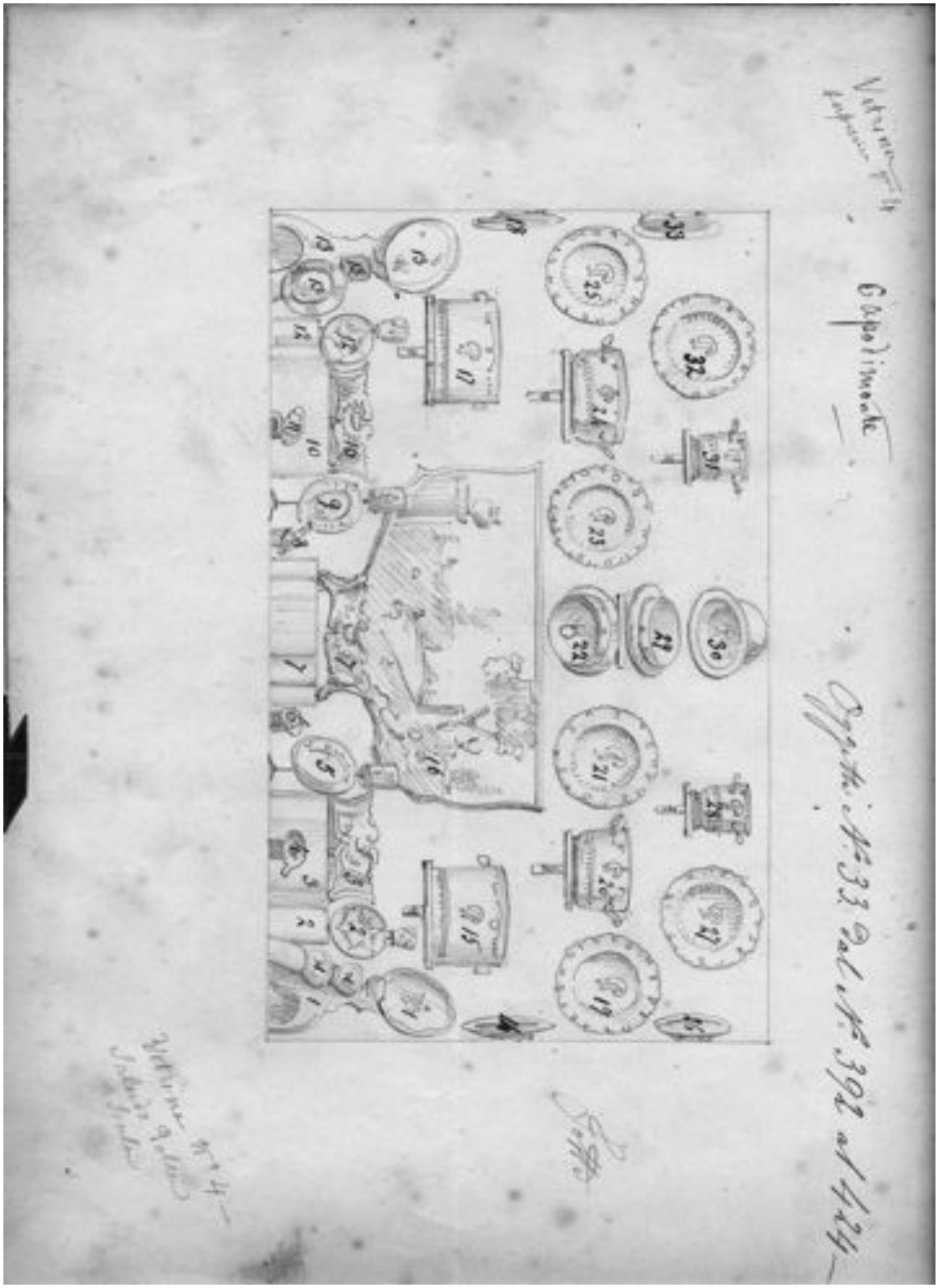

Vetrina N°X.

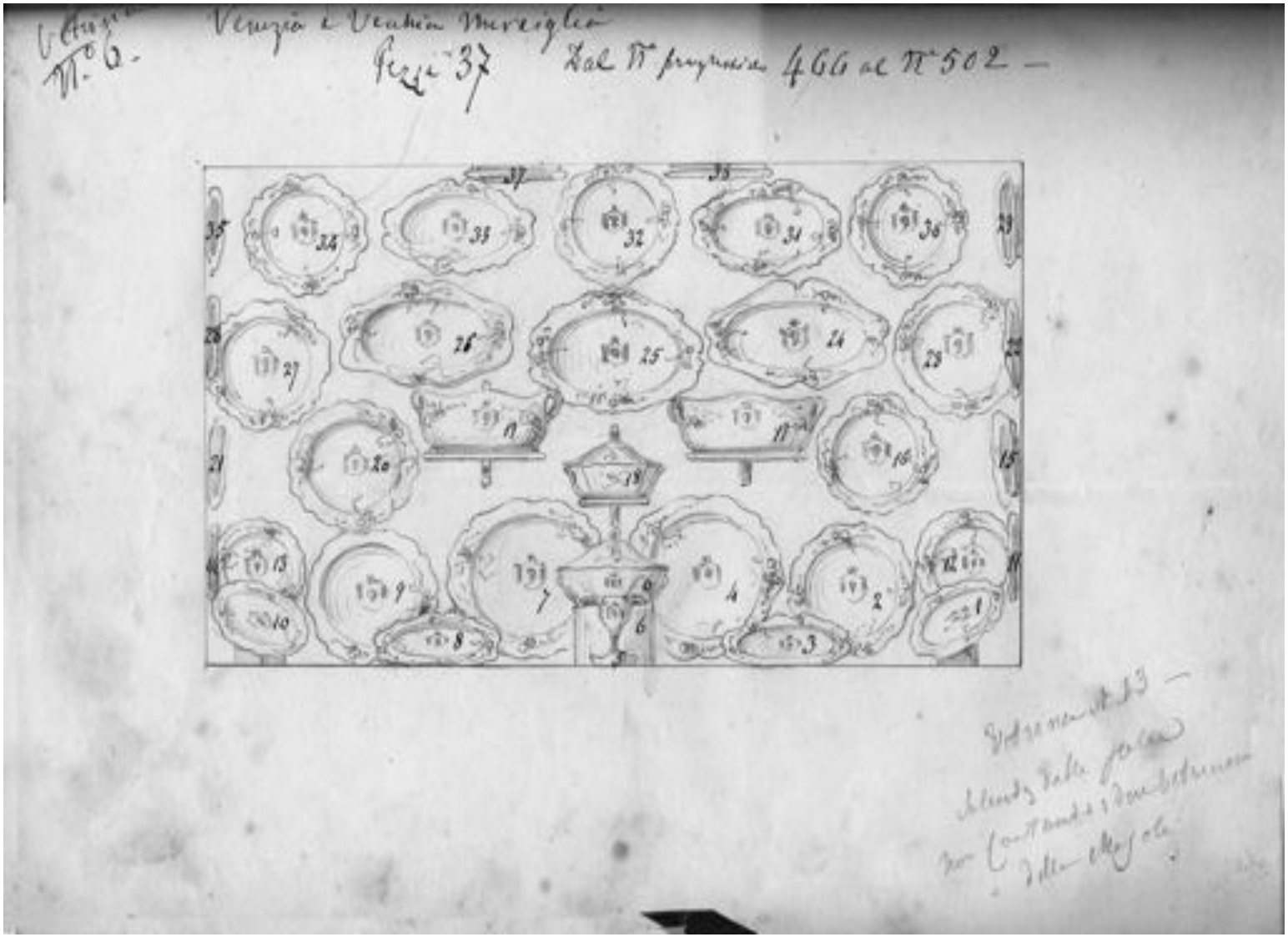

Vetrina N: XI. fino al N: 239.

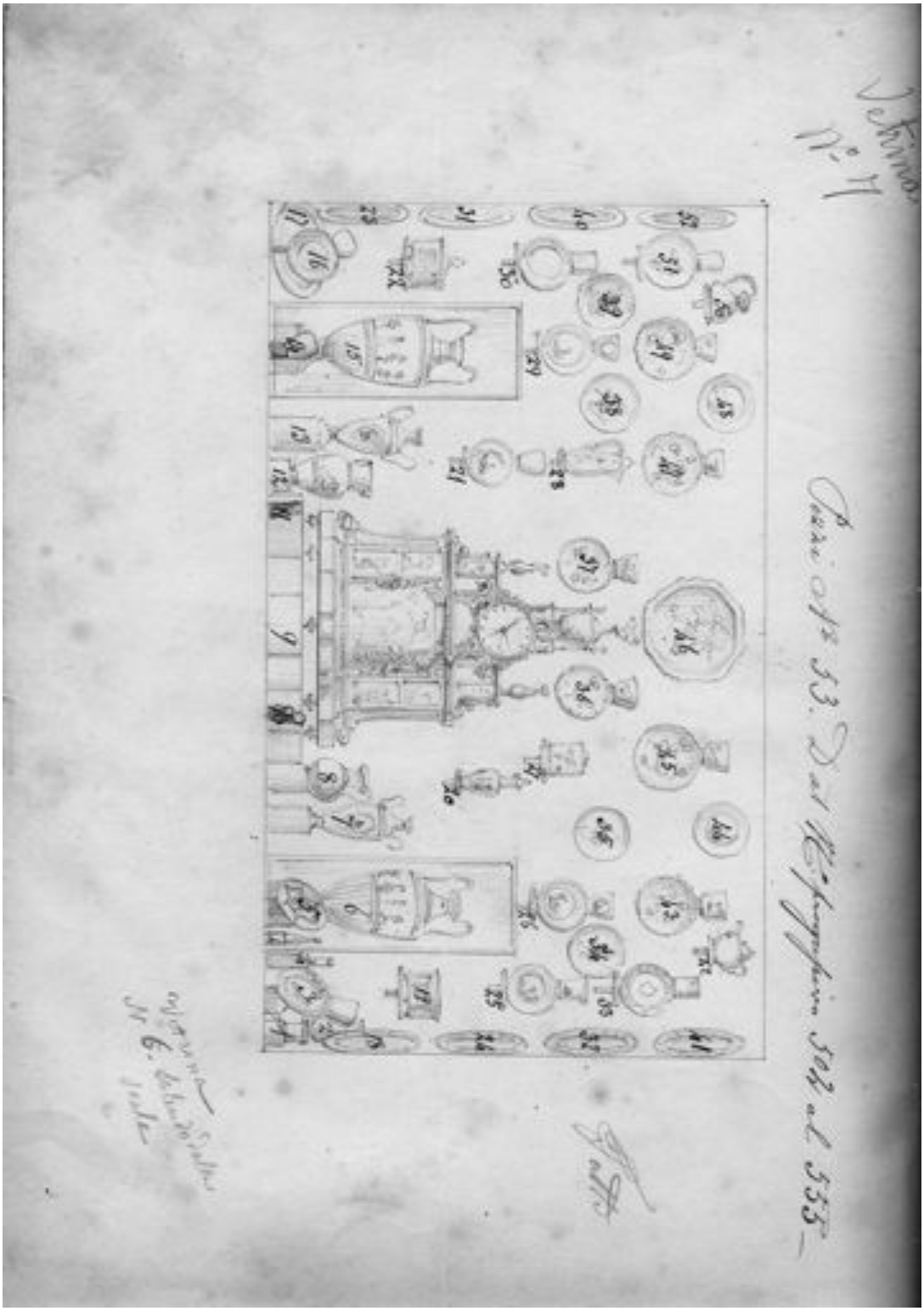

Vetrina N: XII. fino al n° 270

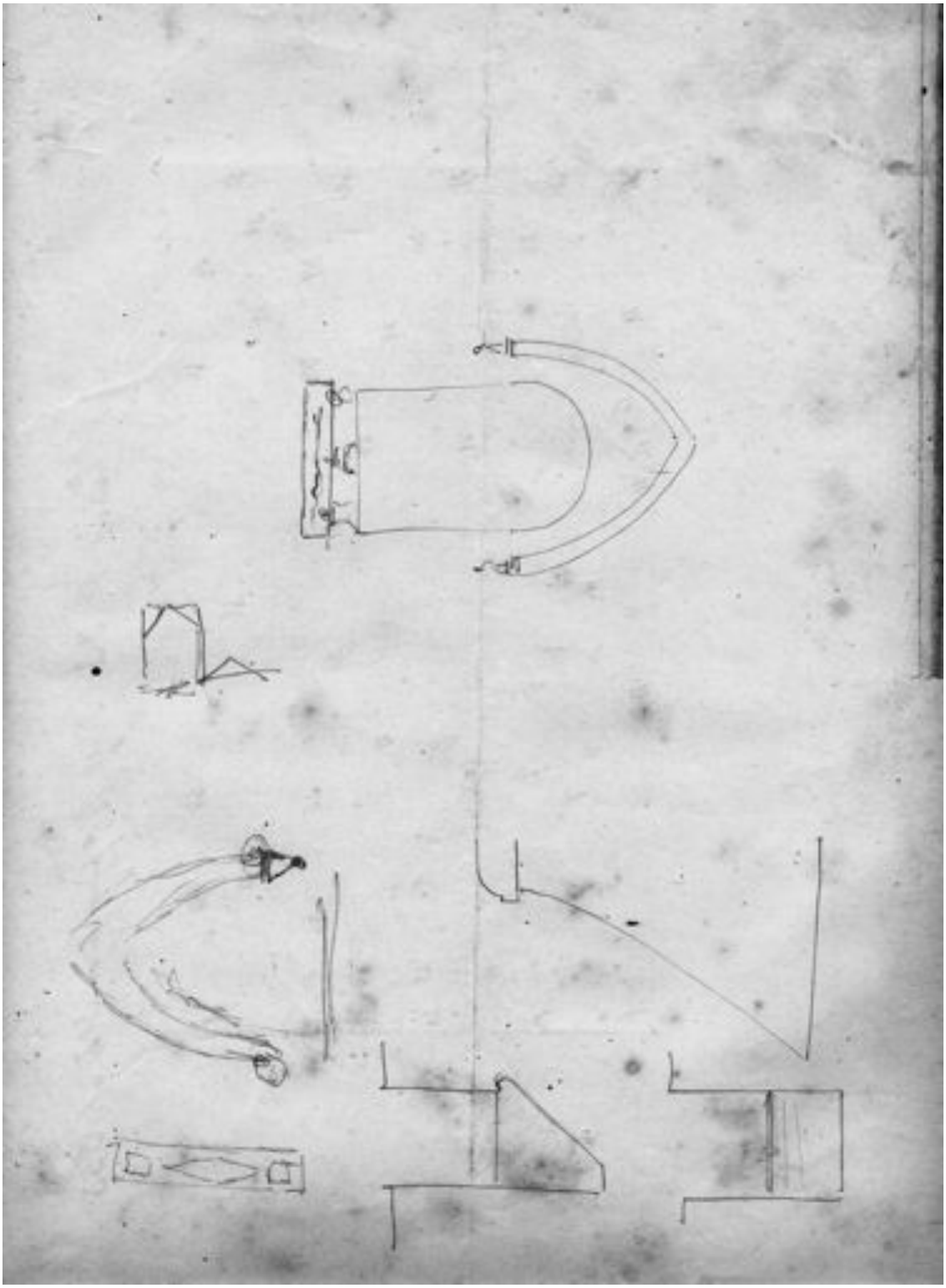


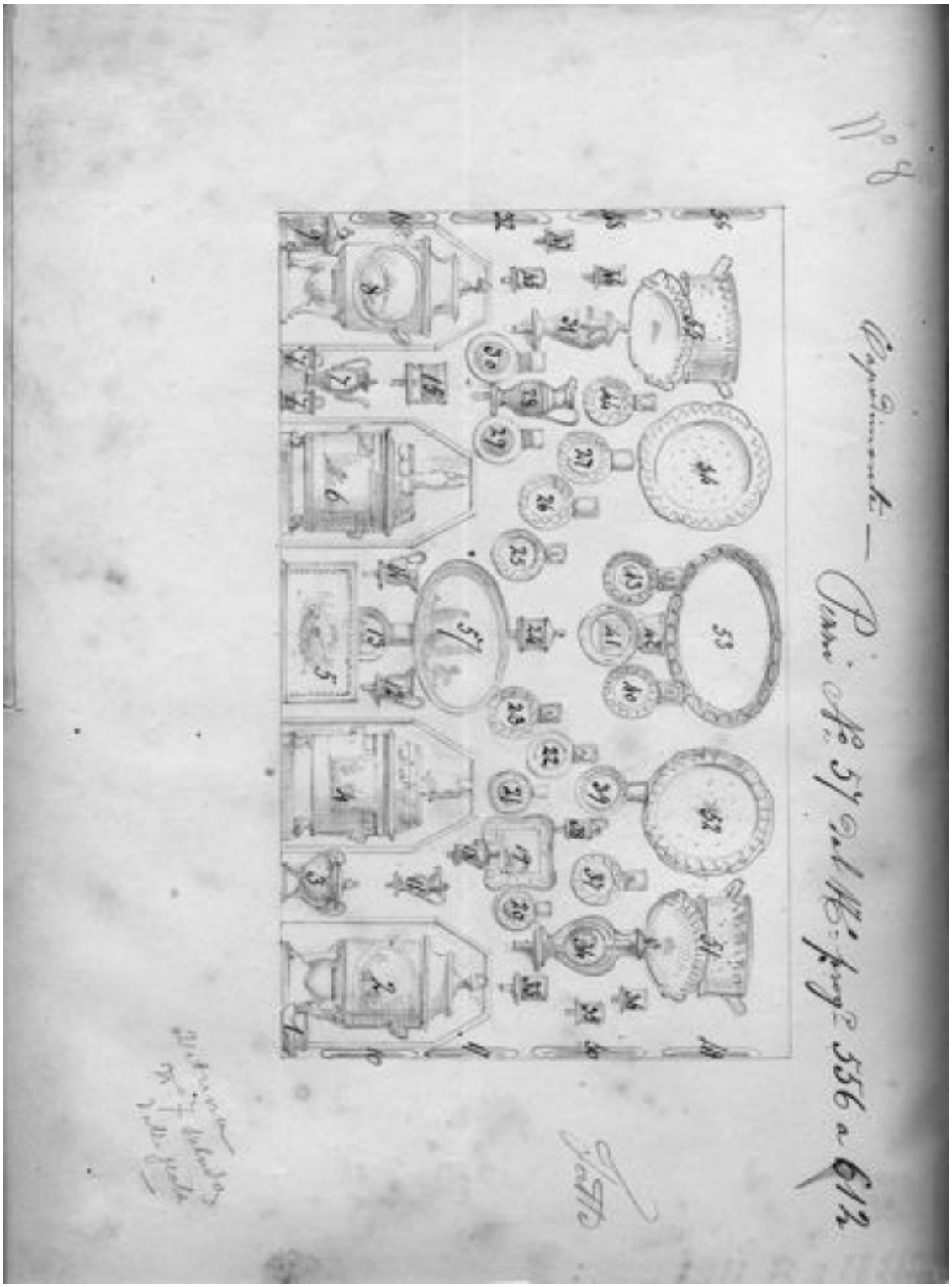

Vetrum N.o 3
Venezia e vecchi Marsiglia
N.o pezzi 31
N.o Progressivo
da N.o 360 a N.o 391
Vetrum N 15 - grande
Alla festa e non contando
i Due Vetrum Gelle
Mezzalibbre

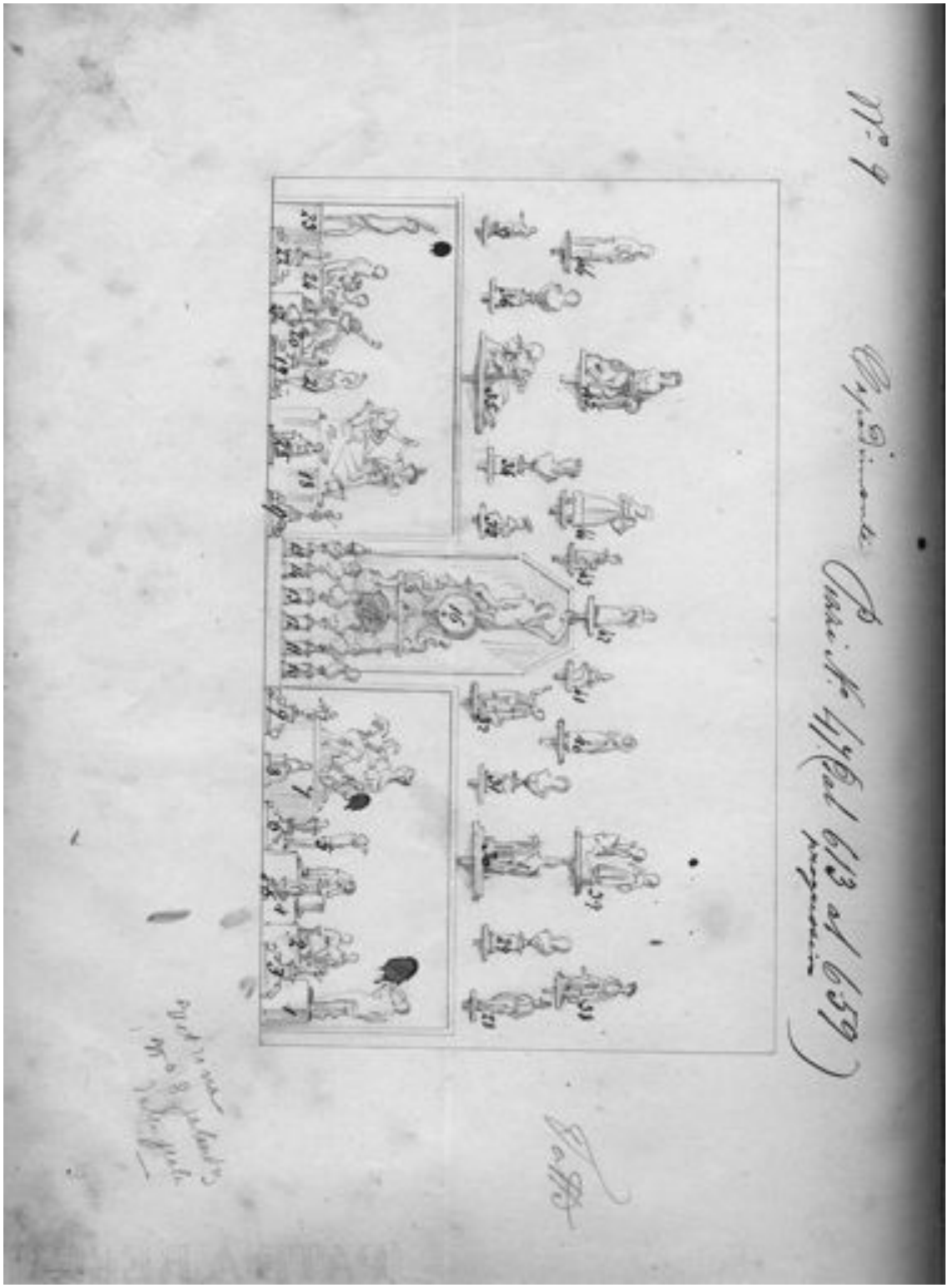


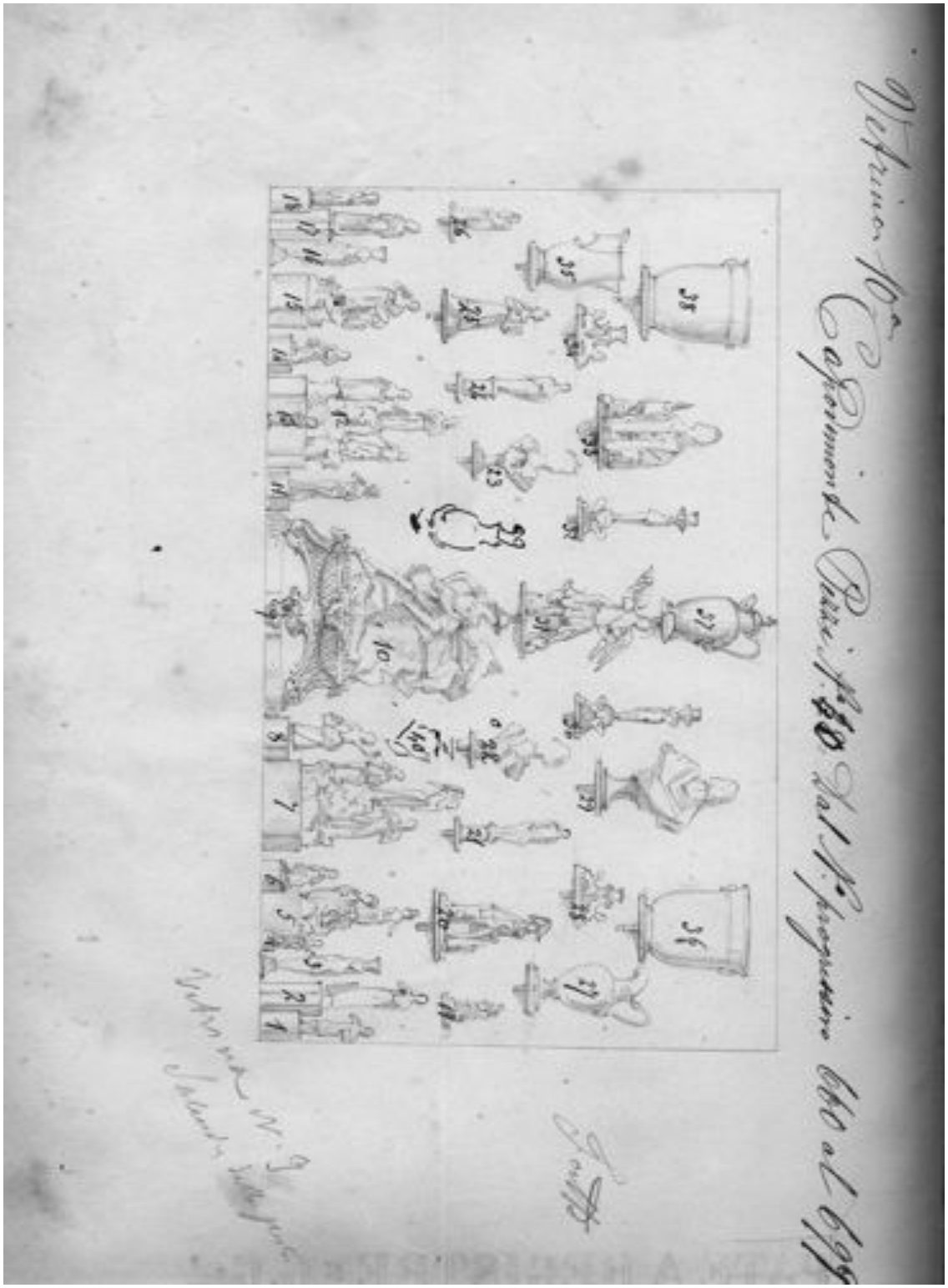

Venezia e Vedute Meravigliose
Fogli 37
Dal N° progressivo 466 al N° 502 —

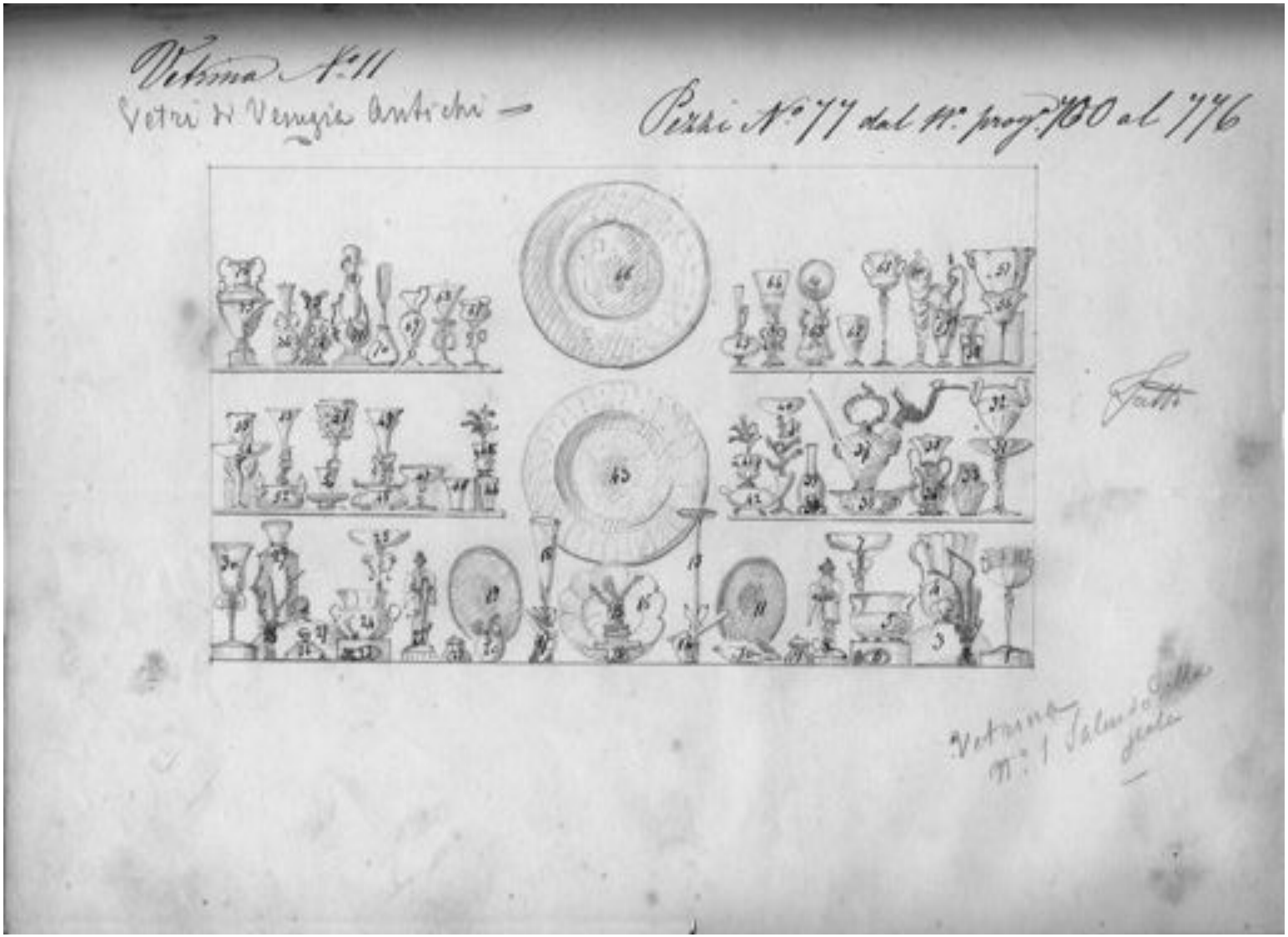




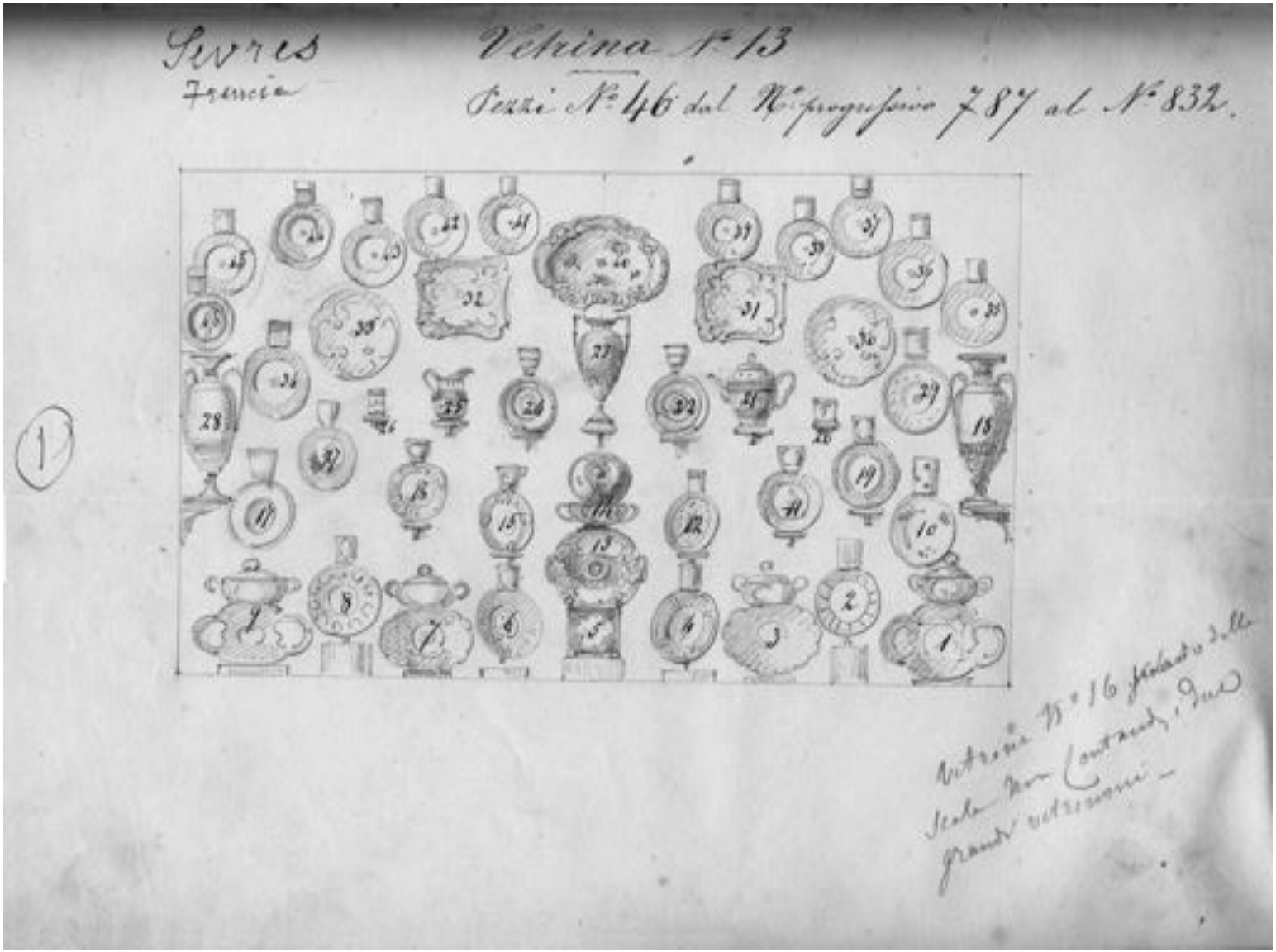


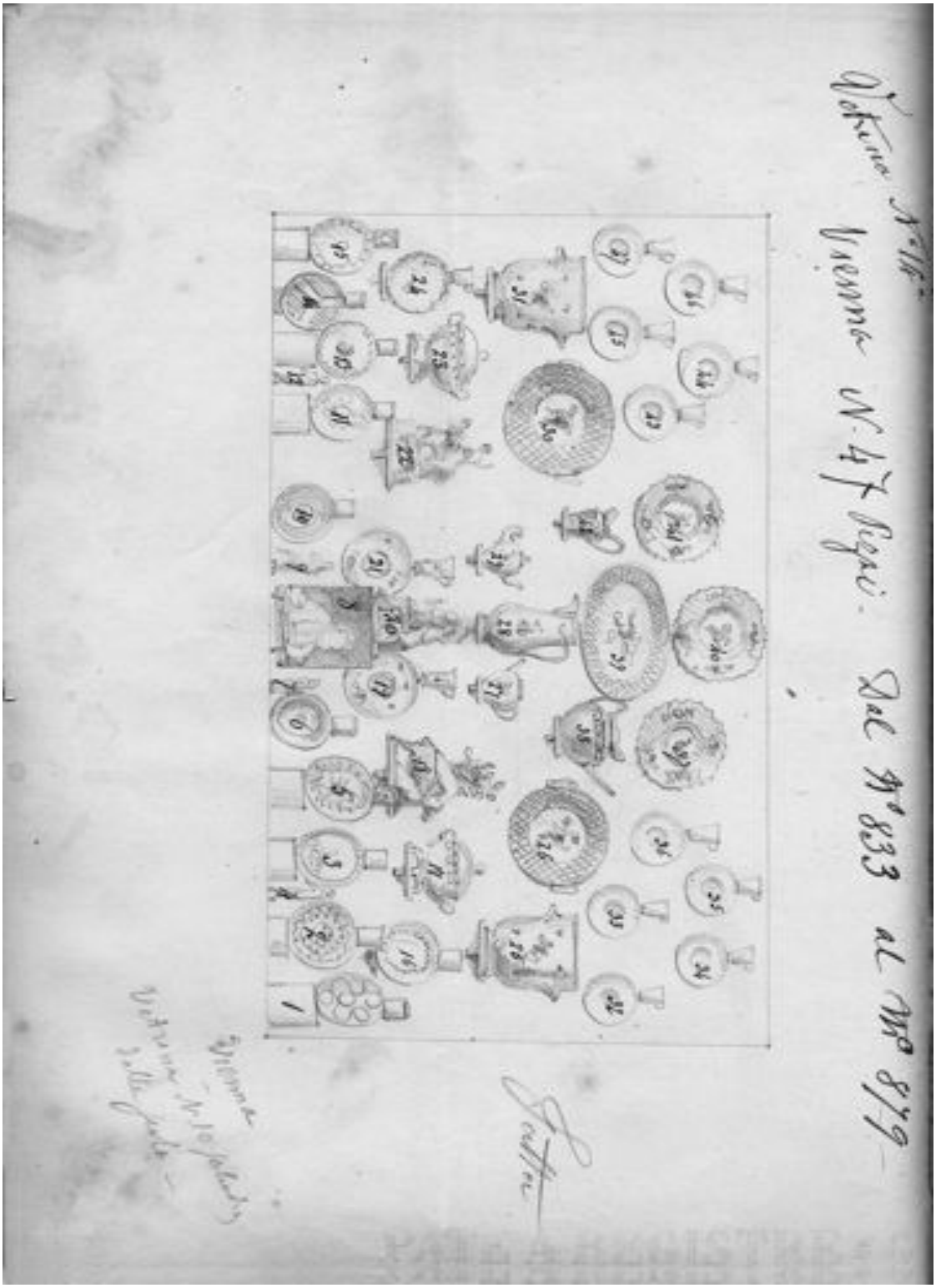




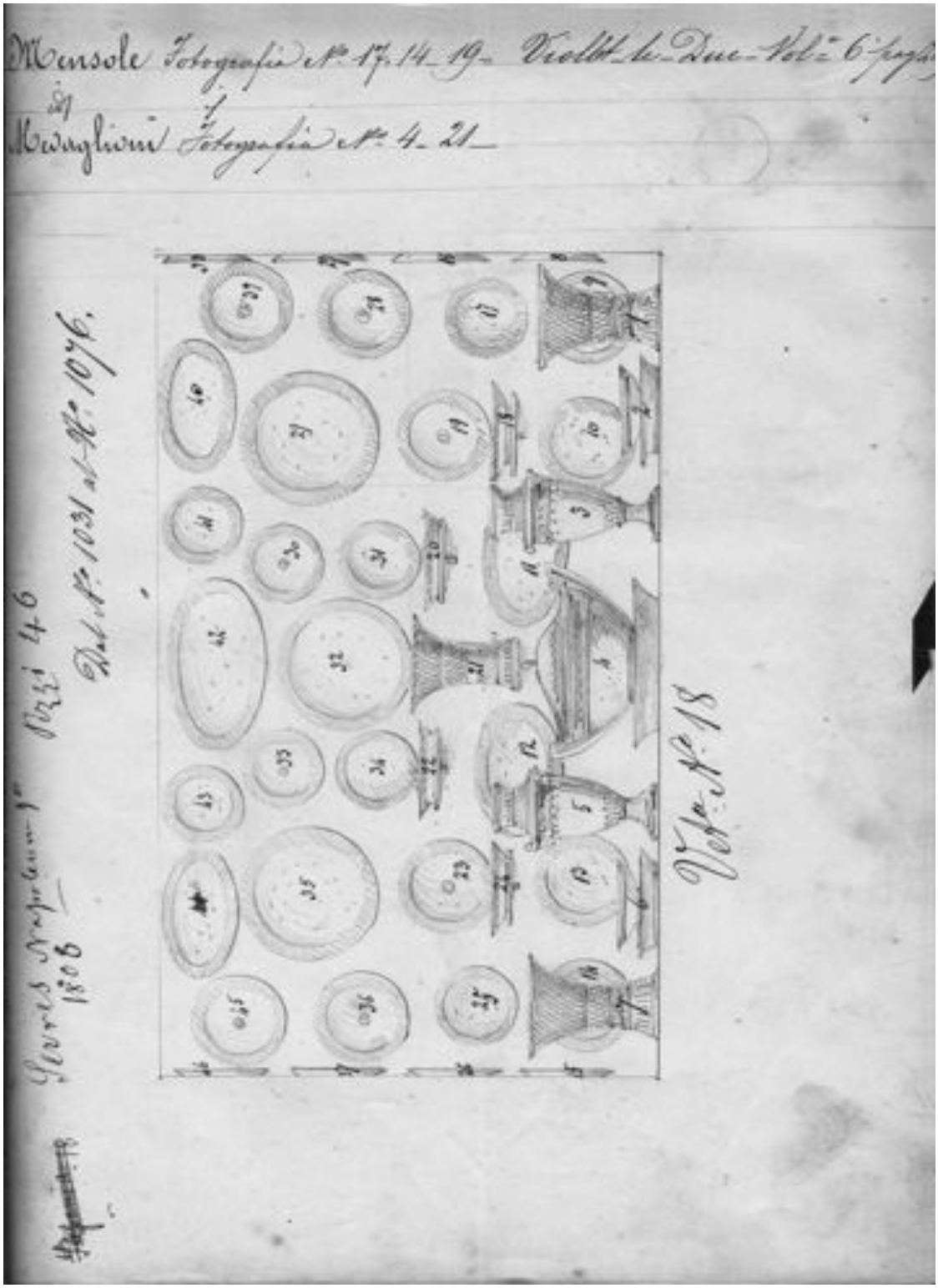

Vetrina N.° 11
Vetri di Venezia Antichi
Pezzi N.° 77 dal N.° prog.° 700 al 776
Vetrina
N.° 1 Sala

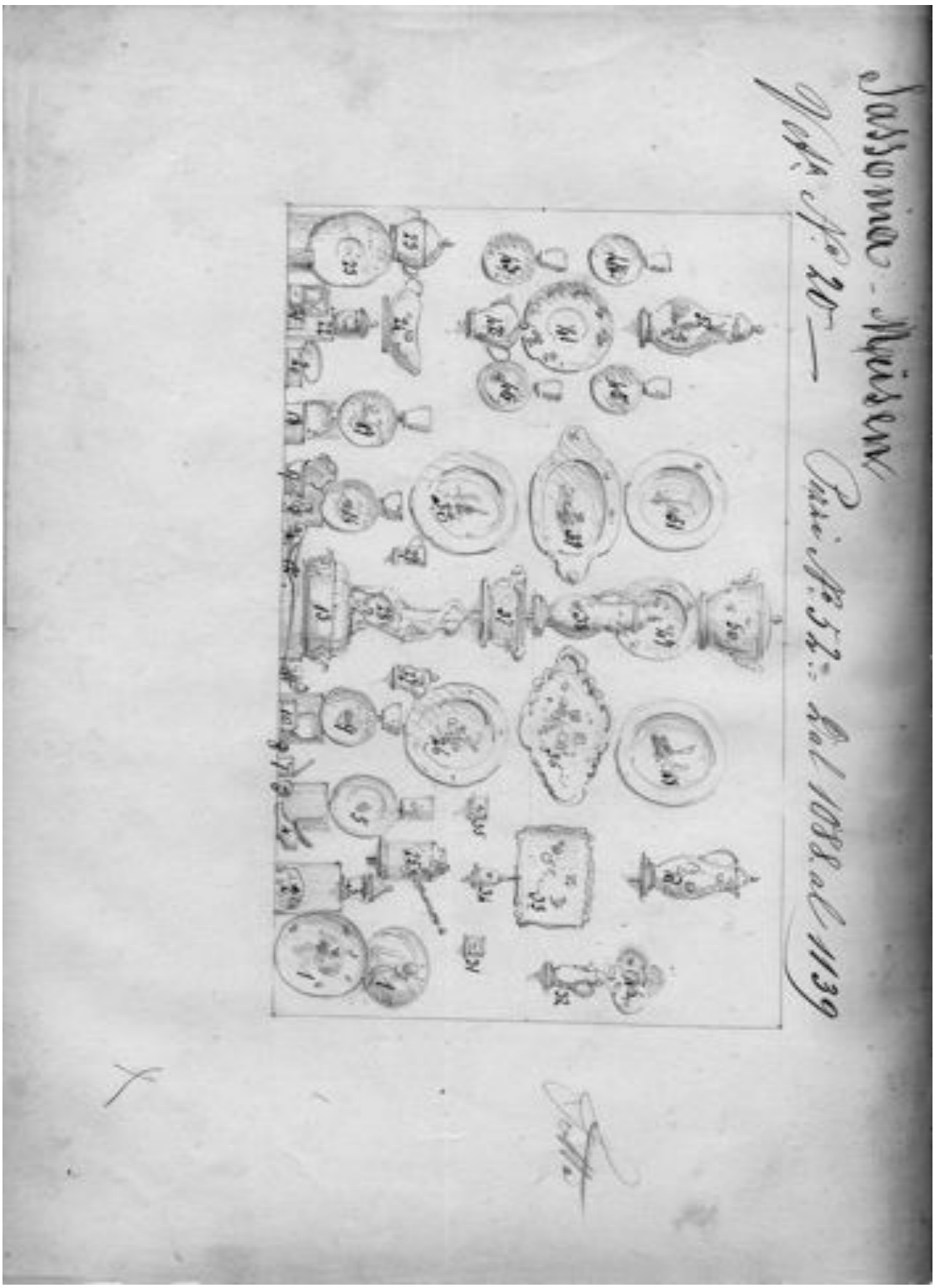
Vetrina N.° 12
Vasi Etruschi – pezzi N.° 10 – Dal N.° progressivo 777 al N.° 786
10
9
8
7
6
5
4
3
2
1
Fatto
Vetrina N.° 2 –
Sala 9 della
Gaia


Sevres
Francia
Vetrina N° 13
Pezzi N° 46 dal N° progressivo 787 al N° 832.
1
Vetrina N° 16 fiancata alla
Scala Nuova Contrada Gius
grande vetrinone

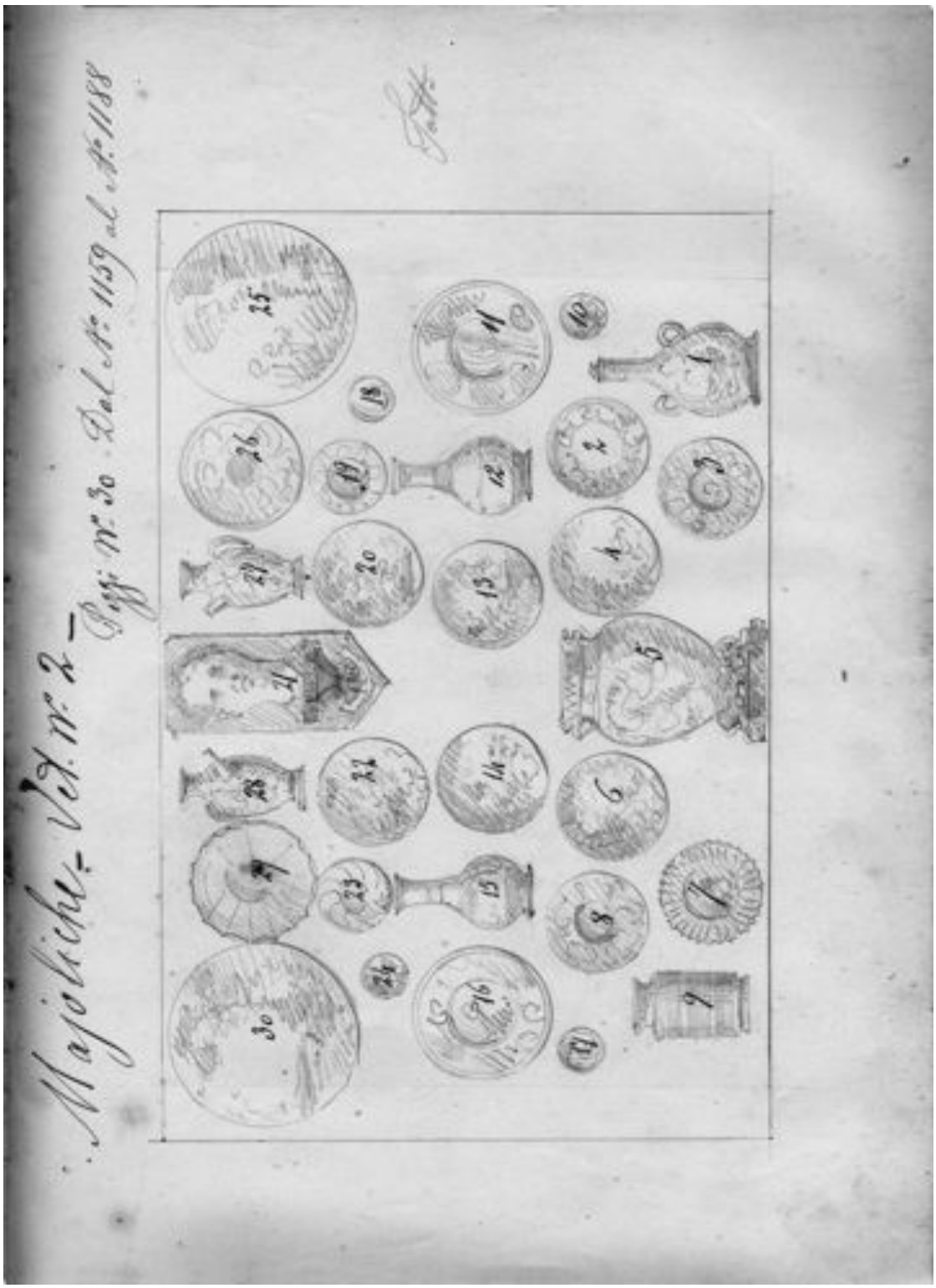


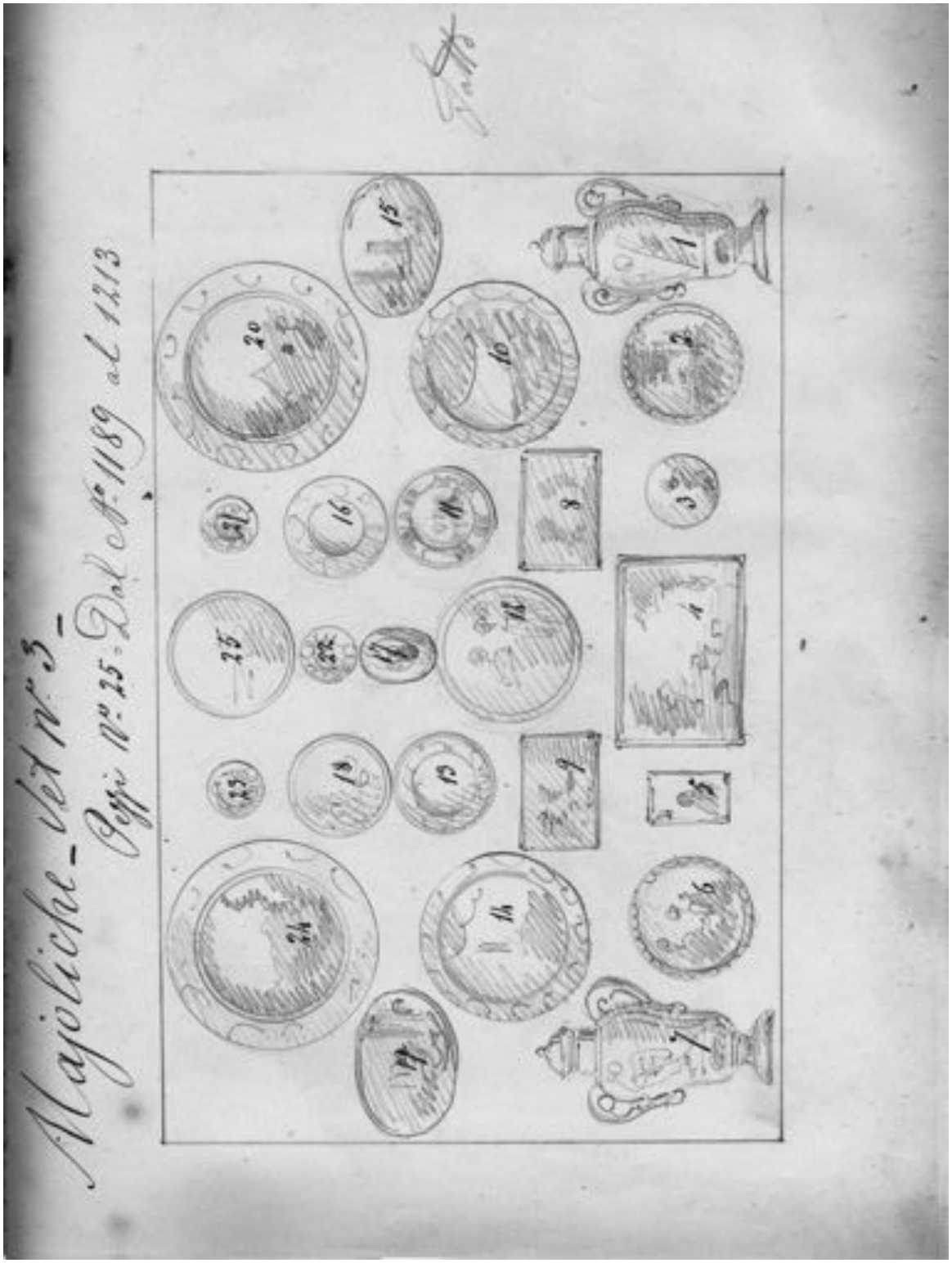
Vetrina N° 16 Pezzi N° 43
Dal N° 937 al N° 979.

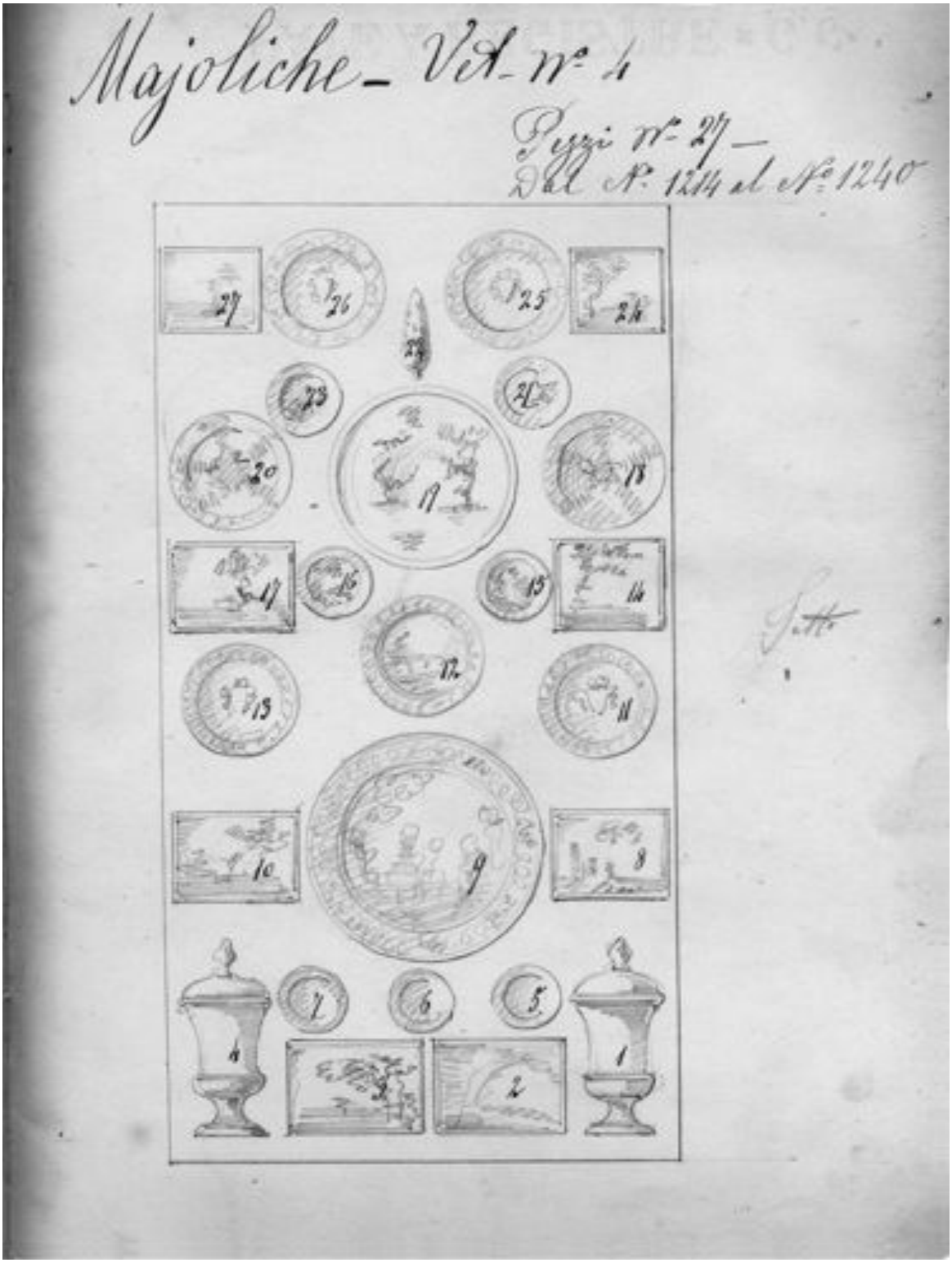

Mensole Fotografia N.o 17. 14. 19. Vedute la Due Vol.i 6 fogli
Mensoloni Fotografia N.o 4. 21.
Del N.o 1031 al N.o 1076.
Vedute N.o 18

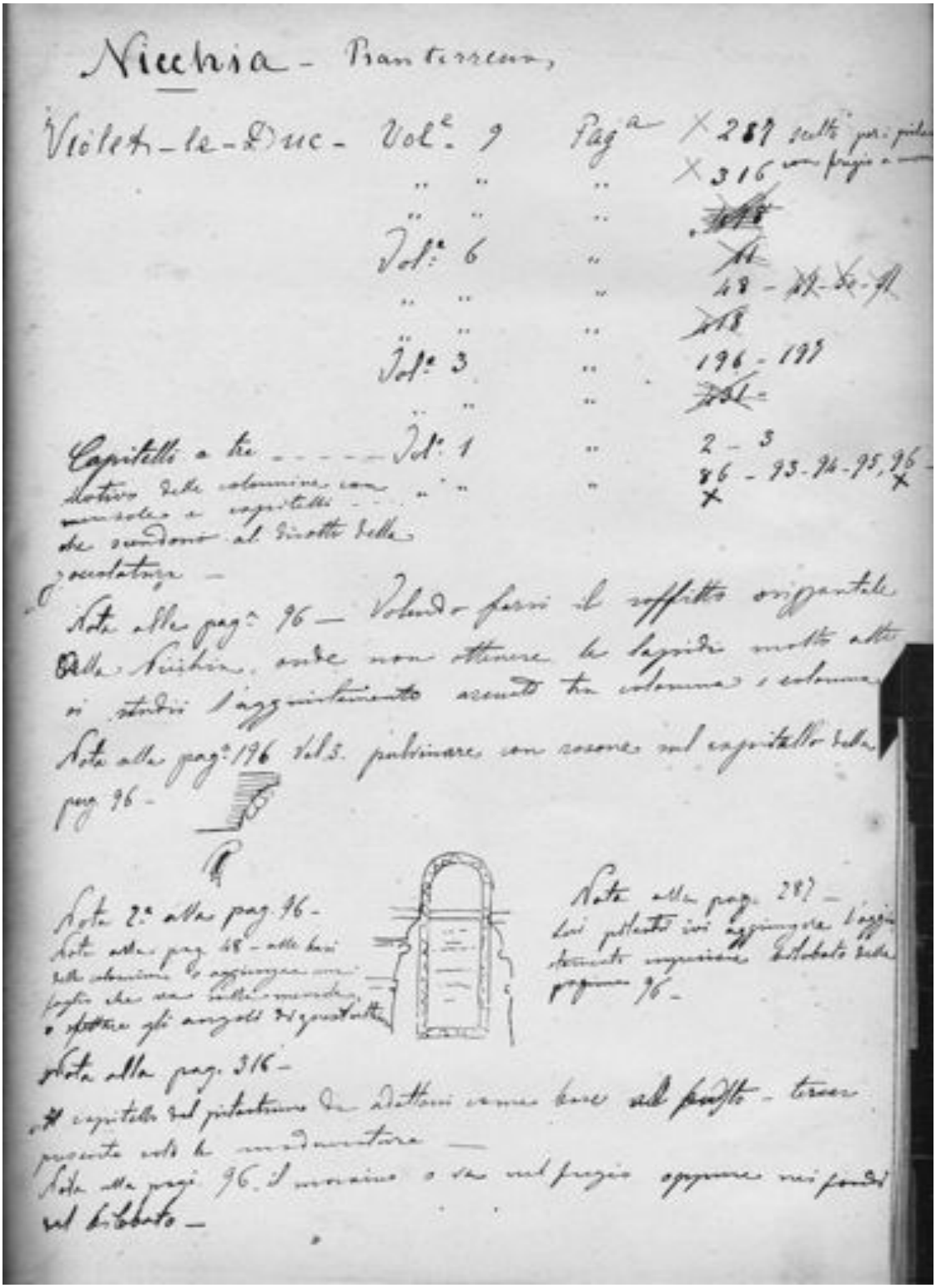

Saxonia - Meissen
Pezzi N.° 20 —
Pezzi N.° 52 —
Dal 1888 al 1939

Majoliche – Vet. N° 1
Pezzi N° 19 Dal A° 1140 al 1158
19
18
17
16
15
13
14
12
11
8
10
9
7
5
6
4
3
2
1


Majoliche Vol. n° 2 –
Pezzi n° 30 Dal N° 1159 al N° 1188


Majoliche - Del n.° 5 -
Pezzi N.° 25. Dal N.° 1189 al 1213


Majoliche – Vet. n° 1
Pezzi n° 27 –
Dal N° 1214 al N° 1240
27
26
25
24
23
22
21
20
19
18
17
16
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2
1



Nicchia - Pian terreno,

Violet-le-Duc - Vol.e 9 Pag.a × 287 sotto pri: pilas
.. .. .. × 316 con fregio a
.. .. .. ~~318~~
Vol.e 6 .. ~~41~~
.. .. .. 48 - ~~42-~~ 52 - ~~41~~
.. .. .. ~~218~~
Vol.e 3 .. 196 - 197
.. .. .. ~~201~~ -
Capitello a tre ------ Vol.e 1 .. 2 - 3
destro delle colonnine con .. .. .. 86 - 93 - 94 - 95, 96 -
mensole a capitello ---- × ×
che sundono al disotto della
cornicione —

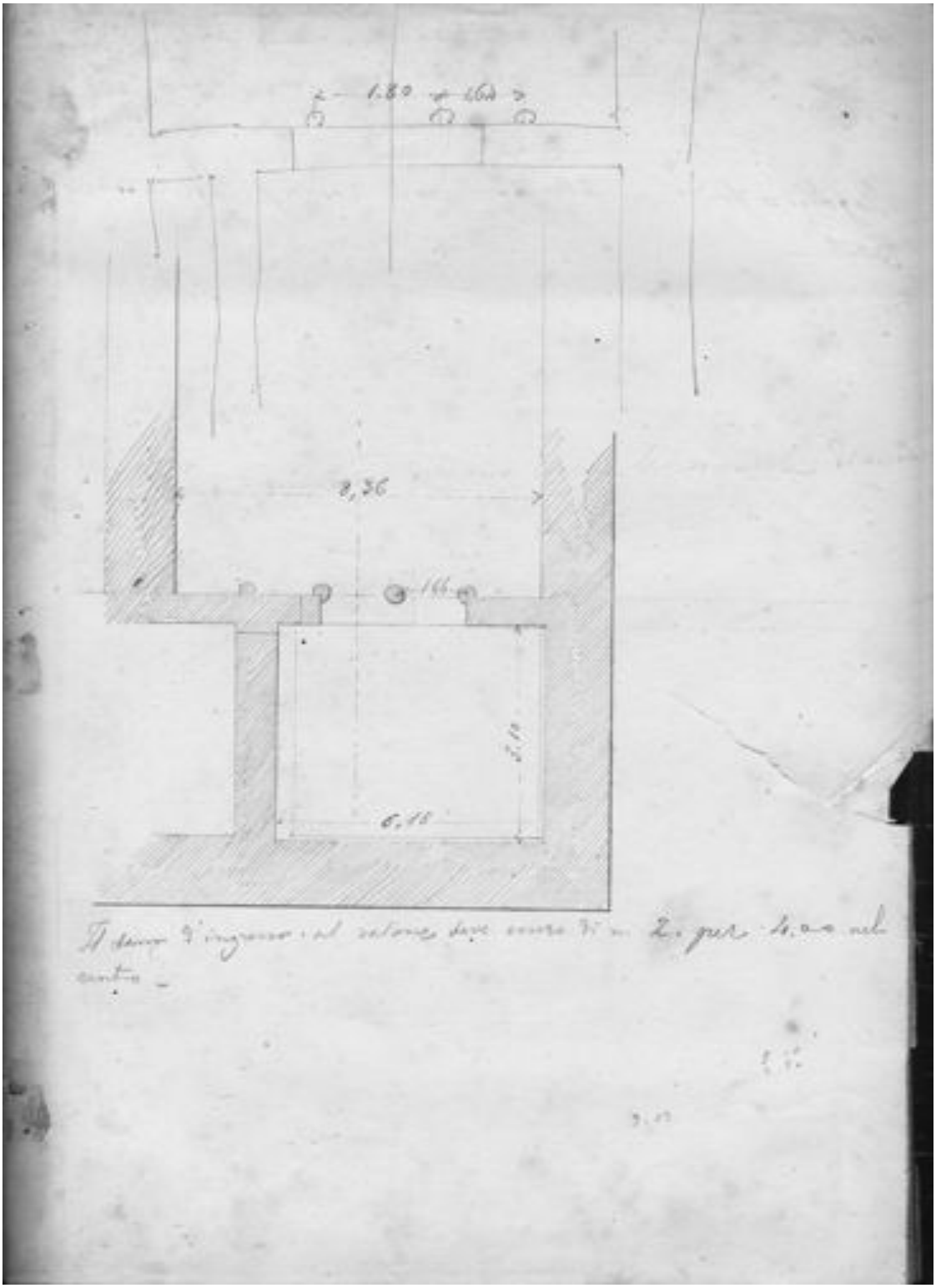
Nota alla pag.a 96 — Volendo fare il soffitto originale
della Nicchia, onde non ottenere le leggiadre molte alte
ai stadii l'aggiuntamento accanto tra colonna e colonna

Nota alla pag.a 196 del 3. pulvinare con cornice nel capitello della
pag 96 -

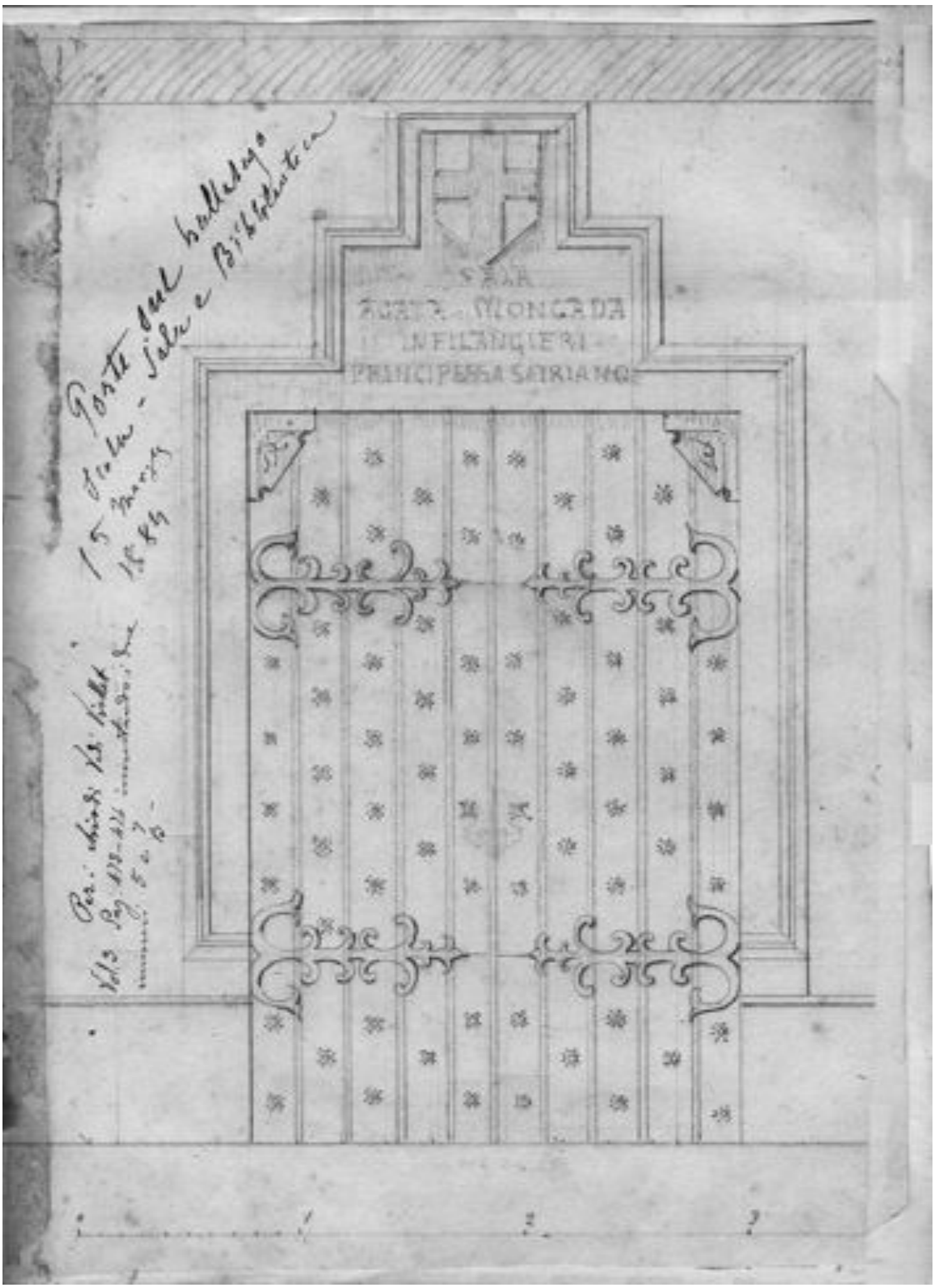
Nota 2.a alla pag 96 -
Nota alla pag 48 - alle basi
delle colonnine si aggiunga un
foglio che non tutte mancano
e sfottare gli angoli del quadretto

Nota alla pag. 287 —
Lui pilastro ivi aggiungere leggia
mente ingrossare il diabato della
pagina 96 -

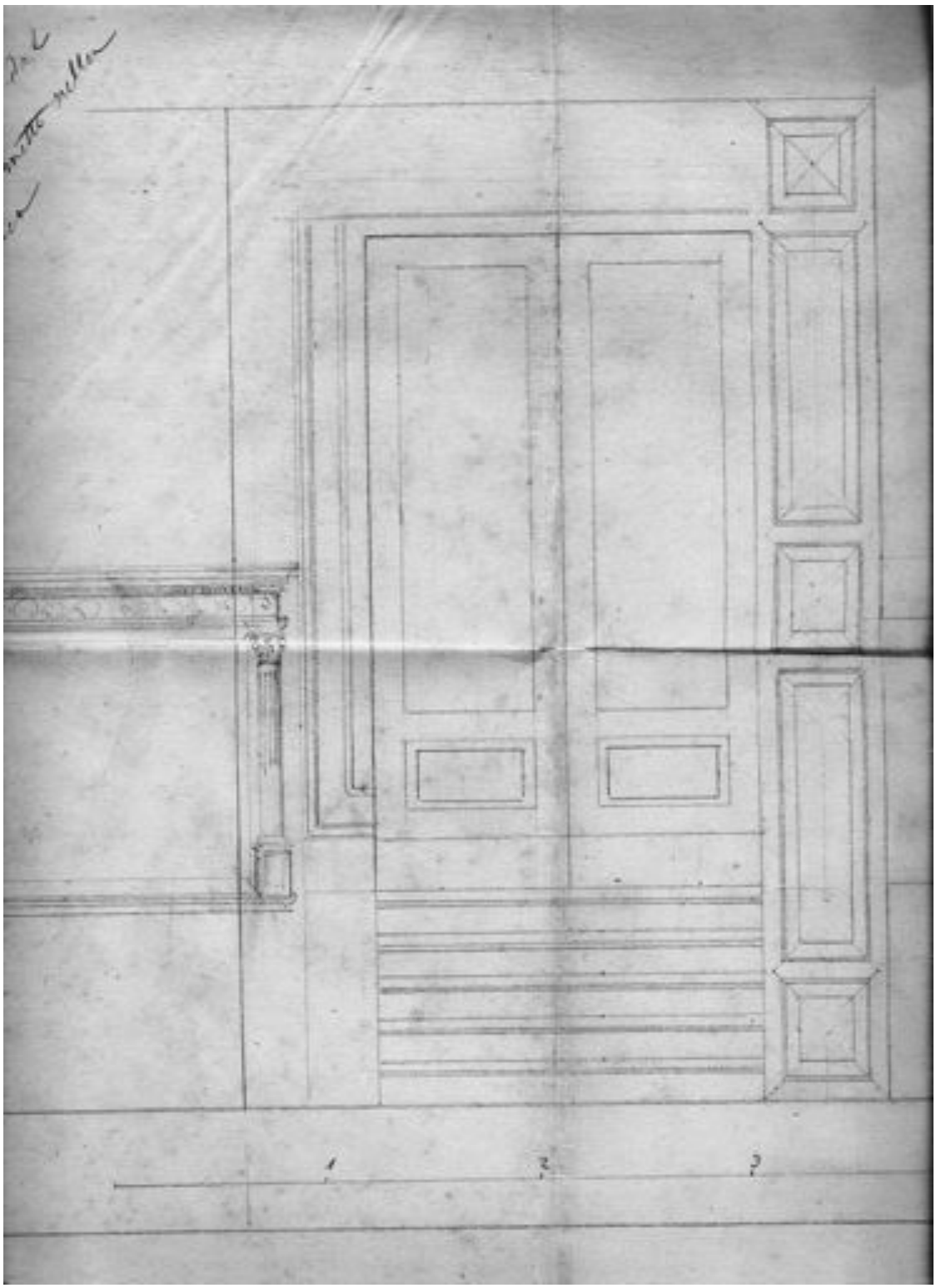
Nota alla pag. 316 -
Il capitello del pilastrino da destra come base nel fondo - trovasi
presente nella medesima —
Nota alla pagi 96. Il mancino o da nel fregio opposto nei fondi
nel diabato —

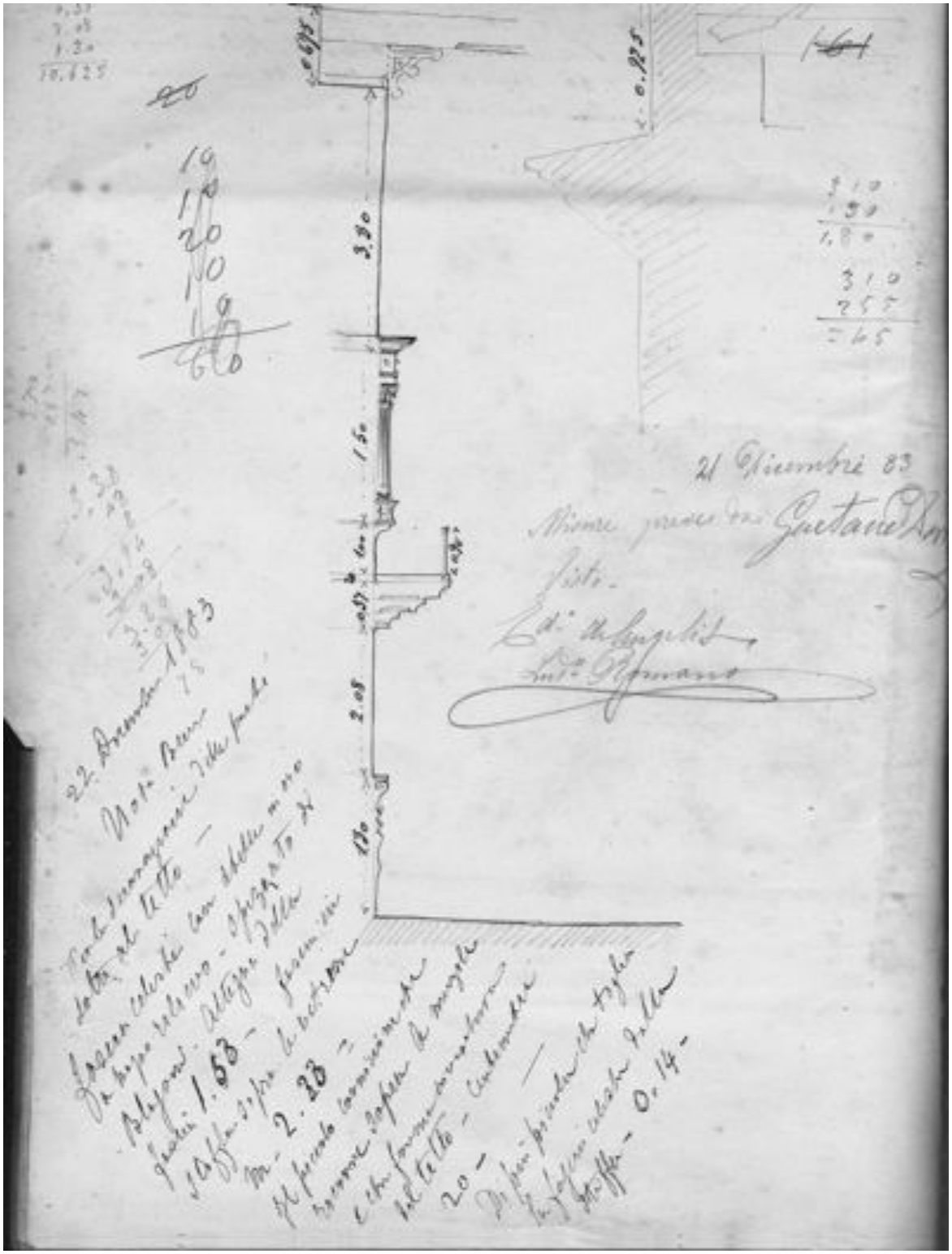

1.80
2,36
6,11

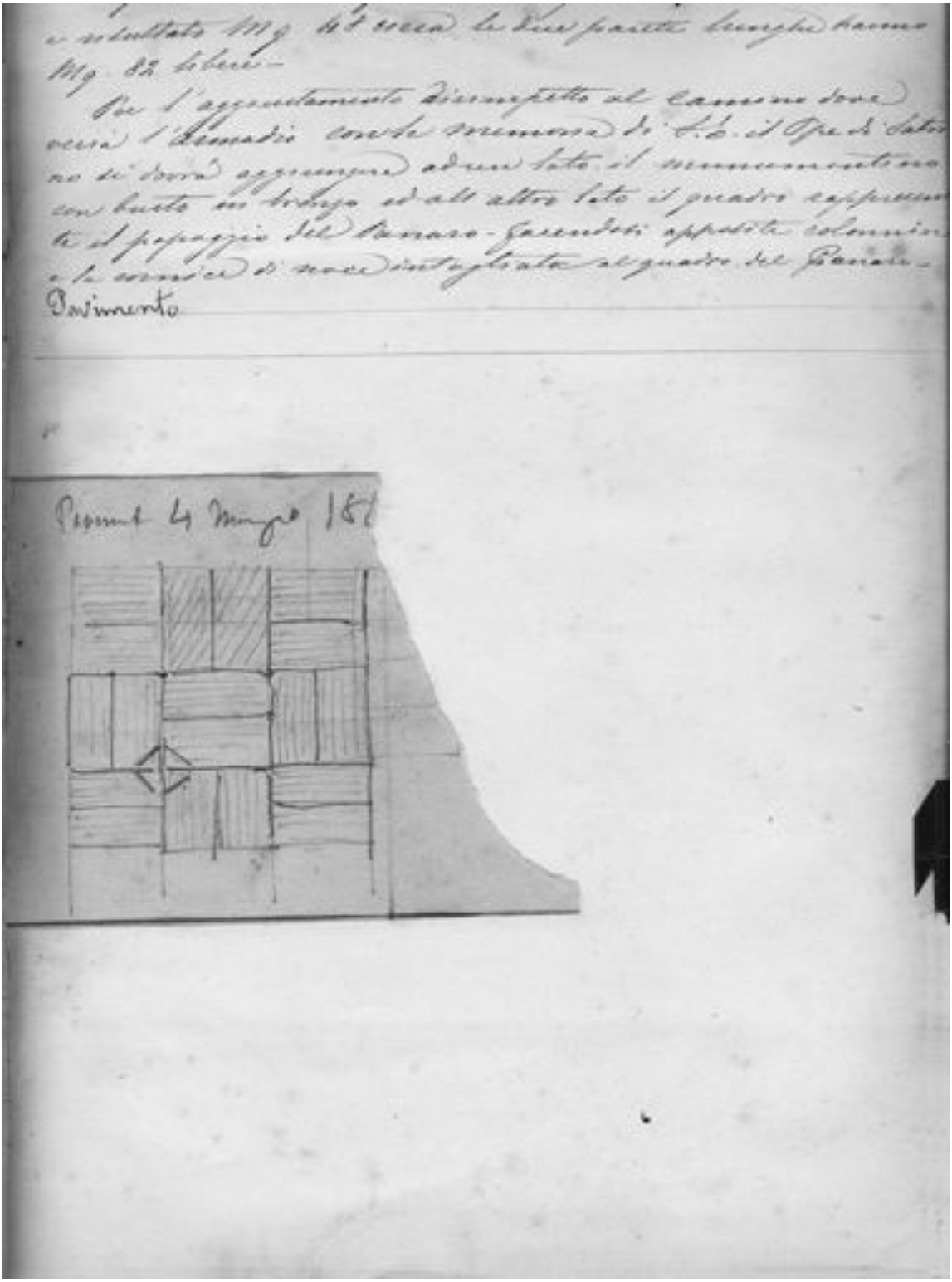
Porte che nella stanza del Custode di sotto della scala di pigna
di sotto il disegno Viollet-le-Duc. Tom: 7 pag. 441.
Porte Bibliotheca Viollet-le-Duc Vol. 7 pagina 203
Plafond = fondo a stelle d'oro, con rosacce nell'incrocio dei
travetti –

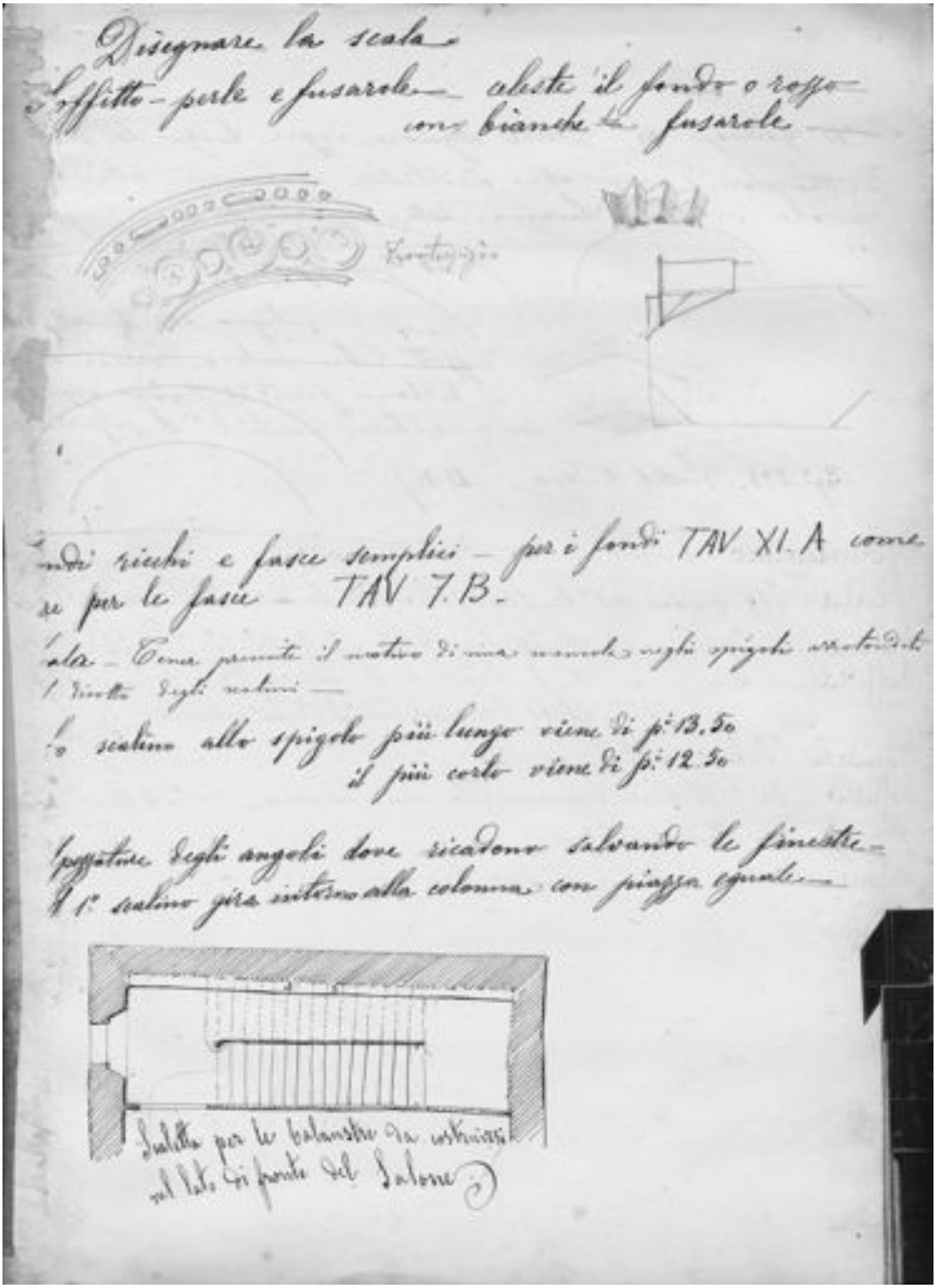

Porte del balletto
Sala - Sale e Biblioteca
15 Aprile
1884
SALA
PRINCIPESSA SAVIANO

Portone Fotografie N.ri 10-16-21-24-26- dongo tavola stampata tav.ri 31-
Portoncini idem " 15-13- Vedute di Roma N.ri 6 pag.ri 30-367-
371-
Piantereno Foto.fie N.ri 5-4
Bareti " N.ri 4-22-
Porte " " 23-24- Tav.a 67- Arte romana Medioni
Fotografia N.ri 25




3.30
1.50
2.05
1.20
0.225
21 Giumbre 83
Gaetano
1.53
2.28
0.14


Pavimento


Disegnare la scala
Soffitto - perle e fusarole — oleste il fondo o rosso
con bianche le fusarole
Fontaygio
modi ricchi e fasce semplici — per i fondi TAV XI A come
se per le fasce — TAV 7.B.
Sala — Cima pinta il motivo di una mensola negli spigoli arrotondati
I finetto degli scalini —
lo scalino allo spigolo più lungo viene di p.i 13.50
il più corto viene di p.i 12.50
Spezzature degli angoli dove ricadono salvando le finestre —
Il 1.° scalino gira intorno alla colonna con pianta eguale —
Scaletta per le balaustre da costruirsi
nel lato di fronte del Salone

Il soffitto della Scala principale [illegible]
m: 2.10

15 Gennajo 86 – Devesi segnare sopra luogo la scaletta rettangolare d'uscita alla Biblioteca con rotte alle Sale [illegible] e salini di Lavagna delle misure di m: [illegible]

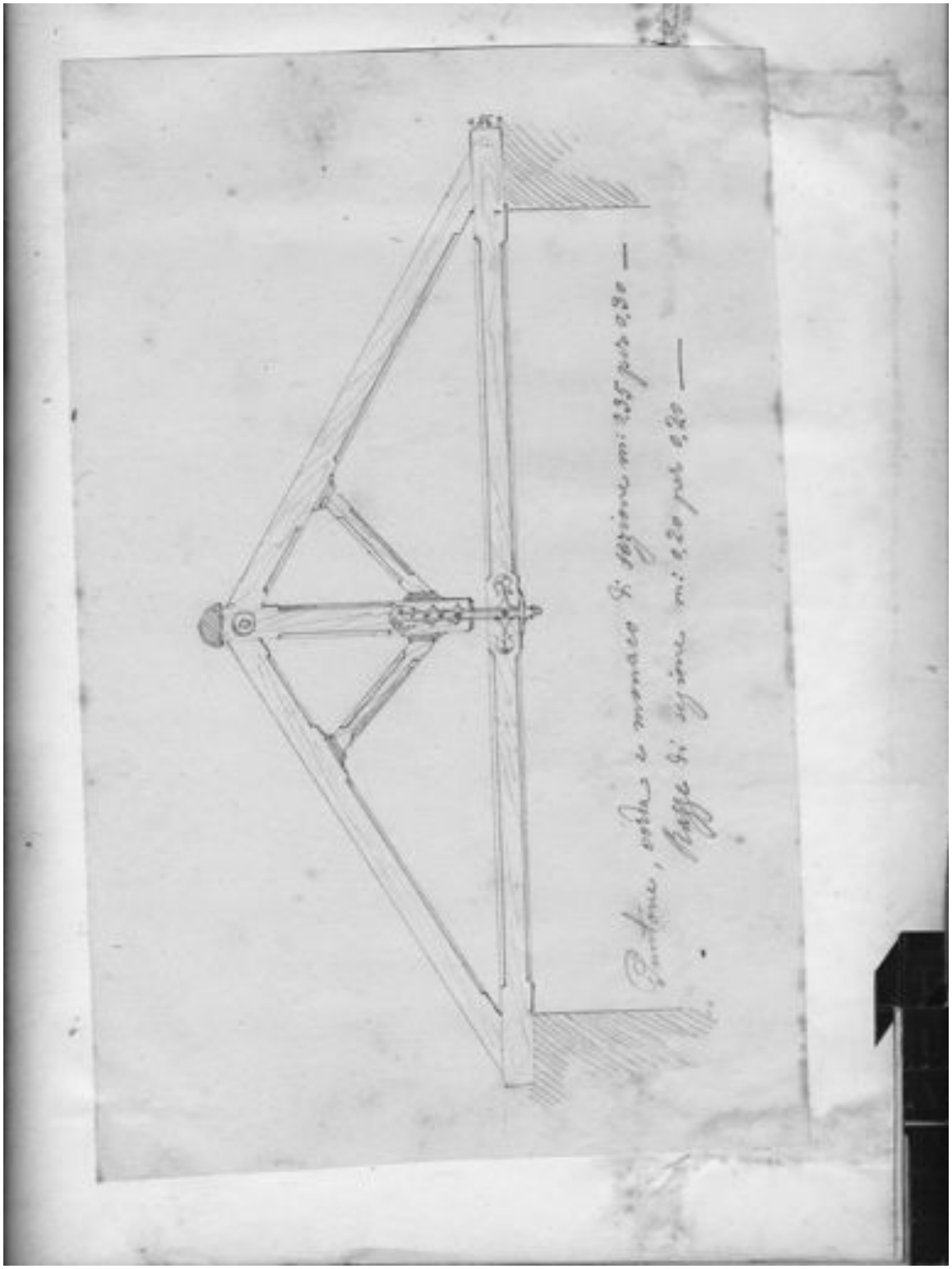
25 Gennajo 86 –

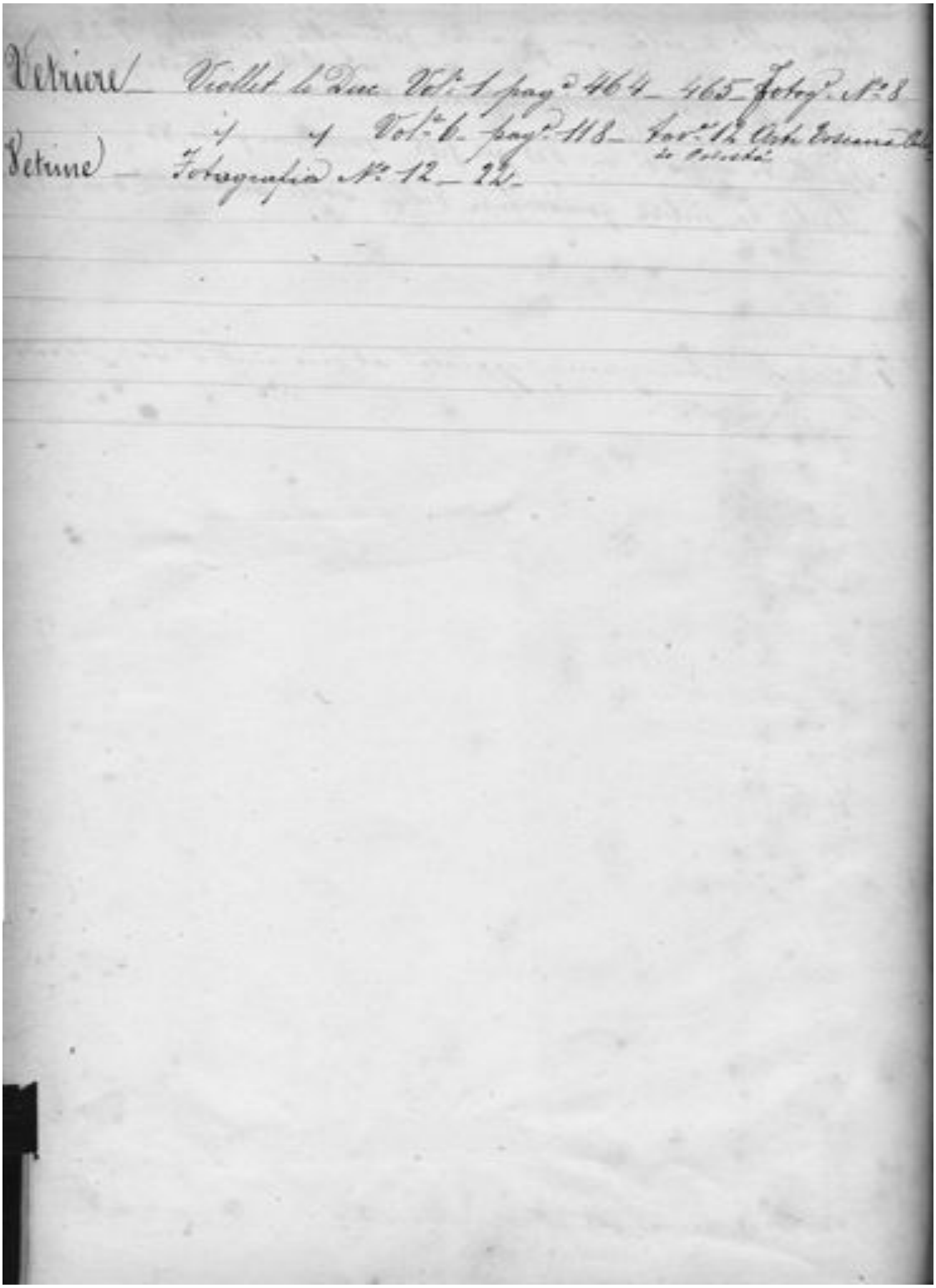
Mensole di sostegno alle travate del soffitto della Scala a Torre – [illegible] si debbono fare di legno oppure in muratura mentre il primo

Pag: 273 Viollet le Duc – (D.F.)

Scomunicature Viollet le Duc Vol: 4 pag: 93
Scala Fotografie N: 6–11–19 Viollet le Duc Vol 6 pag: 158.59.
Salone id N: 18–20–13–14–15–17–9–11.12–7.6.22
Soffitta id " 11–8 Viollet le Duc Vol: 6 pag: 384 385 Arte Toscana Tav: 3 Cala: Medici

Squarci Fotog: N: 5
Soffitta Tav: 13 Arte Toscana Palazzo Podestà Tav: 14 Arte Toscana Palazzo Podestà
Salone Tav: 5 Pal: Podestà Arte Toscana




Vetriere Viollet le Duc Vol. 1 pag. 464 - 465 Foto. N. 8
" " Vol. 6 pag. 118 Foto. 12 Arch. Toscana
Vetrine Fotografia N. 12 - 22

Bibliografia

1833
Filangieri G., *La Scienza della Legislazione*, II ed. siciliana, Catania.

1839
Troya C., *Storia d'Italia nel medioevo*, Napoli.

1841
Dalbono C.T., *Le tradizioni popolari spiegate con la storia e gli edifizi del tempo*, Napoli.

1845
Catalani L., *I palazzi di Napoli*, Napoli.

1847
Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil, precedé d'une introduction historique par J.Labarte, Paris.

1853
du Sommerard E., *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue*, Paris.

1863
Settembrini L., *Il Palazzo Como*, in «Rivista Napoletana», 10 e 20 agosto 1863.

1864
Esposizione italiana tenuta a Firenze nel 1861. Relazione dei giurati, Firenze.

1866
Milanesi G., *Dell'erudizione e della critica nella storia delle belle arti*, ne «La Nuova Antologia», 1866, I, pp. 442-450.

1868
De Linas Ch., *L'Histoire du Travail a l'Exposition Universelle de 1867*, Arras-Paris, Rousseau-Leroy-Didron.

1871

Studi preparatori della Commissione speciale per il disegno per il VII Congresso Pedagogico in Napoli. Settembre 1870, Napoli.

1871-1877

Salazaro D., *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale*, Napoli.

1876

Barbet de Jouy H., *Musée national du Louvre. Description des sculptures du moyen age et de la renaissance*, Paris.

Véron E., *Union Centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Histoire de l'Union Centrale, son origine, son présent, son avenir*, Paris.

1877

Abbatecola C., *Guida e critica alla Grande Esposizione Nazionale di Belle Arti*, Napoli.

Catalogo Generale dell'arte antica compilato dal Comitato Esecutore, Napoli.

Catalogo dell'arte antica compilato dal Comitato Esecutore. Sala Sambon, Napoli.

Dalbono C.T., *Regolamento della Commissione per la conservazione dei monumenti municipali per l'anno 1877*, Napoli.

Lazzaro N., *L'Esposizione artistica nazionale del 1877*, ne «L'Illustrazione Italiana», a. 1877, I semestre, p. 214.

Netti F., *L'Esposizione d'Arte Antica a Napoli*, ne «L'Illustrazione Italiana», a. 1877, I semestre, p. 391.

Salazaro D., *Pensieri artistici*, Napoli.

Yorick figlio di Yorick (P.C. Ferrigni), *Vedi Napoli e poi… Ricordo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti*, Napoli.

1878

Dalbono C.T., *Ritorni sull'arte antica napoletana*, Napoli.

Id., *Commissione per la conservazione dei monumenti. Lavori eseguiti per l'anno 1876-1877*, Napoli.

1879

Filangieri G., *Relazione sul Museo Artistico Industriale*, Napoli.

du Sommerard E., *Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité du moyen âge et de la reinassance exposés an Musée de Cluny*, Paris.

Lylircus (Edoardo Cerillo), *Il proseguimento della nuova via del Duomo ed il Palazzo Como*, Napoli.

Pedone A., *Il Quattrocento ed il Palazzo Como*, Napoli.

1880

Dalbono C.T., *Commissione per la conservazione dei monumenti. Lavori eseguiti per l'anno 1878-1879*, Napoli

d'Aloe S., *Osservazioni intorno alle questioni del Palazzo Como. Allo illustrissimo Conte Girolamo Giusso Sindaco di Napoli*, s.l., s.d. (ma 1880).
Pedone A., *Il Quattrocento e il Palazzo Como*, in «Atti del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Napoli», 2, 1880.
Breve cenno sull'abbattimento del casamento Como nel larghetto S. Severo ai Mannesi s.l., s.d., (ma 1880).
Relazioni ed atti del III congresso artistico e dell'Esposizione nazionale di Belle Arti in Napoli, Napoli.

1881
Capasso B., *Appunti per la storia delle arti a Napoli*, in «Archivio storico per le province napoletane», VI, 1881, Napoli pp, 65-69.
du Sommerard E., *Musée de l'Hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité du moyen âge et de la renaissance*, Paris.
Filangieri G., *Di alcuni dipinti a fresco in S.Pietro a Majella*, Napoli.
Filangieri G. (a cura di), *Regolamento interno provvisorio delle Scuole Officine del Museo Artistico Industriale*, Napoli.

1882
Filangieri G., *Proposte intorno alla chiesa di S. Pietro a Majella*, Napoli.
Filangieri G., *Di una testa di cavallo in bronzo, già di casa Maddaloni in via Sedile di Nilo ora al Museo Nazionale di Napoli*, in «Archivio Storico delle Province Napoletane»,VIII, Napoli, 1882.
Lylircus (E.Cerillo), *Profilo biografico di Gaetano Filangieri*, Napoli.

1882-1883
Faraglia N., *Le memorie degli artisti napoletani pubblicate da Bernardo de Dominici. Studio critico*, in «Archivio storico per le province napoletane», VII, 1882, pp. 328-364; VIII, 1883, pp. 83-110 e 259-286.

1883
Filangieri G. (a cura di), *Museo Artistico-Industriale e Scuole Officine di Napoli. Statuto e regolamento generale e relazione per gli anni 1882-1883*, Napoli.

1883-1891
Filangieri G., *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, voll. 6, Napoli.

1884
Filangieri G. (a cura di), *Museo Artistico-Industriale e Scuole Officine di Napoli*, Napoli.

1885
Filangieri G., *Di un dipinto nella pinacoteca del Museo nazionale di Napoli finora attribuito*

ad Antonio Solario detto «lo Zingaro», in «Archivio Storico delle Province Napoletane», XI, Napoli 1885.

1886
Filangieri G., *La famiglia, le cose, le vicende di Lucrezia d'Alagna*, Napoli.

1887
Filangieri G., *Chiarimenti intorno ad alcuni campioni lavorati nelle Scuole Officine del Museo Artistico-Industriale di Napoli e presentati al concorso che la Santità di Papa Leone XIII ha bandito per rifare i pavimenti delle sale Borgia del Vaticano*, Napoli.
Id., *Di una sedia portatile offerta in dono dai napoletani a Leone XIII*, Napoli.
Id., *Saggio d'un indice di prospetti cronologici della vita e delle opere di alcuni artisti che lavorarono in Napoli*, in «Archivio storico per le province napoletane», XII, 1887, pp. 47-78.

1888
Catalogo del Museo Civico Gaetano Filangieri Principe di Satriano, Napoli.
Filangieri G., *Proposte al Real Governo per la istituzione di addetti industriali e commerciali presso i consolati d'Italia all'estero*, Napoli.

1889
du Sommerard E., *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité du moyen âge et de la renaissance exposés en Musée*, Paris.
Filangieri G. (a cura di), *Inaugurazione del Museo Artistico-Industriale. Discorsi pronunciati*, Napoli.
Id., *Mastro Giovanni Mormando organista ed architetto*, Napoli.

1890
Perodi E., *Il museo Civico Gaetano Filangieri principe di Satriano in Napoli*, Napoli.

1891
Filangieri G. (a cura di), *Museo Artistico-Industriale e Scuole Officine di Napoli. III relazione agli enti sussidianti*, Napoli.

1892
Capasso B., *Commemorazione di Gaetano Filangieri Principe di Satriano*, in «Archivio Storico per le province napoletane», XVII, 1892, p. 885.
Croce B., *Luigi Amabile e Gaetano Filangieri*, in «Napoli Nobilissima», I, Napoli 1892.

1893
Ancienne Maison D.A. Salviati fondeé nel 1859, *Atelier de Mosaïques monumentales. Prix-courant 1893*, Venezia.
Maresca di Serracapriola A., *Il Museo del Duca di Martina*, in «Napoli Nobilissima», II, 1893, pp. 49-52, 74-77, 109-111.

1899
del Giudice G., *Carlo Troya. Vita pubblica e privata, studi, opere con Appendice di lettere inedite e altri documenti*, Napoli.

1900
Colombo A., *Commissione per la conservazione dei monumenti municipali. Lavori compiuti dal giugno 1874 a tutto l'anno 1898. Relazione del commissario incaricato cav. Antonio Colombo letta nell'adunanza ordinaria del dicembre 1899*, Napoli.

1902
Colonna di Stigliano F., *Il Museo Civico di Napoli e scoperte di antichità dal 1876 a tutto il 1897 con cenni delle scoperte anteriori e ricordi storici-artistici-topografici*, Napoli.

1909
Catalogo delle Collezioni Tesorone composte di quadri-majoliche e porcellane rare-bronzi-armi-vetri-oreficerie-ventagli-mobili, Roma.

1913
Ojetti U., *Giovanni Tesorone*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», VIII (1913), 11, pp. 426-430.

1919
Catalogo della collezione di arte antica e moderna del fu comm. Giovanni Tesorone a cura della casa di vendita Alfredo Geri di Milano, Napoli.

1941
Croce B., *La Società Storica Napoletana e la "Napoli Nobilissima"*, in *Pagine sparse*, I, Napoli, pp. 3-11.

1948
Molajoli B., *Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Napoli.

1959
Parente A., *Preistoria della società storica Napoletana in Studi in onore di Riccardo Filangieri*, III, Napoli.

1960
Russo G., *Il Risanamento e l'ampliamento della città di Napoli*, 2 voll., Napoli.

1962
Bruno G. - De Fusco R., *Errico Alvino architetto e urbanista napoletano dell'800*, Napoli.

1967
Caisse Nazionale Monuments Historiques, *Eugène Viollet le Duc 1814-1879*, Paris.

1969
Venturi F., *Settecento riformatore*, Torino.

1971
De Fusco R., *Architettura e urbanistica dalla seconda metà dell'Ottocento ad oggi*, in *Storia di Napoli*, IX, pp. 647-743.

1972
Bologna F., *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*, Bari.
Sansone M., *La letteratura a Napoli dal 1800 al 1860*, in *Storia di Napoli*, IX, Napoli 1972, pp. 295-578.

1973
Emiliani A., *Musei e museologia*, in Storia d'Italia, V, Documenti, 2, Torino, pp. 1615-1655.

1974
AA.VV., *I musei degli enti locali della Campania*, Napoli.
Croce E., *La patria napoletana*, Vicenza.
Sarnella G., *Alcune note sulla riduzione di Palazzo Como e l'attuale utilizzazione dell'area dell'antico convento di S. Severo*, in «A.N.I.A.I.», Napoli, 4 (1974), pp. 1-6.

1975
Acton F., *Il Museo civico «Gaetano Filangieri Principe di Satriano»*, Napoli.
De Cesare R., *La fine di un regno*, Roma.

1976
Pontieri E., *Nella ricorrenza del primo centenario della Società Storica Napoletana di Storia Patria*, in «Archivio Storico per le province napoletane», XCIV, quarta serie, 1976, pp. 9-30.

1977
Catalani L., *Discorso su'monumenti patrii*, con nota introduttiva di R.Pane, Napoli.
Poulot D., *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Paris.

1978
Alisio G.C., *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Roma.

1979
Buzzoni A e Ferretti M., *Musei*, in *Capire l'Italia. Il patrimonio storico-artistico*, Milano, pp. 112-131.
Emiliani A., *I materiali e le istituzioni*, in *Storia dell'arte italiana*, I, *Questioni e metodi*, Torino, pp. 99-162.

1980

Alisio G., *Napoli e il Risanamento edilizio. Recupero di una struttura urbana*, Napoli.
Aveta A., *Il Dictionnaire e le tecniche costruttive*, in «Restauro», nn. 47-48-49/1980.
Emiliani A. (a cura di), *I musei*, Milano.
Fusco M.A., *Note sui pittori e le istituzioni artistiche a Napoli nella seconda metà dell'Ottocento*, in F.Farese Sperken (a cura di), *Francesco Netti (1832-1894) un intellettuale del Sud*, Roma, pp. 147-156.

1981

Haskell F. (a cura di), *Saloni, Gallerie, Musei e la loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Atti XXIV Congresso C.H.I.A, Bologna.
Mottola Molfino A., *La Fondazione Artistica Poldi Pezzoli: vicende museografiche di una casa-museo (1881-1891)*, in *Dalla casa al museo. Capolavori dalle fondazioni artistiche italiane*. Catalogo della mostra, Milano.

1982

Bann S., *Testo storico e oggetto storico. La poetica del Museo di Cluny*, in «Lotus international», n. 35, 1982, pp. 36-43.
Bologna F., *La coscienza storica dell'arte in Italia*, Torino.
Lamberti M.M., *L'esposizione nazionale del 1880 a Torino*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n. 18, Roma 1982, pp. 37-38.
Mottola Molfino A., *Storia del Museo*, in *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano pp. 15-61.

1984

Alamaro E. (a cura di), *Il sogno del Principe*, Firenze

1984-1985

Alamaro E., *Il sogno del Principe. Note introduttive alla querelle Palizzi-Tesorone*, in «Faenza», nn. 1-2, pp. 10-24; nn. 3-4, pp. 278-296; nn. 5-6, pp. 188-211; 1985 nn. 1-3, pp. 556-572.

1985

Barocchi P.- G.Gaeta Bertelà, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà tra il 1858 e il 1865*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920*, Pisa 1985, pp. 211-377.
Basso Peressut L. (a cura di), *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Roma.
Buccaro A., *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli.
Emiliani A., *Il museo alla sua terza età*, Bologna.
Poulot D., *L'invention de la bonne volonté culturelle: l'image du musée au XIX^e siècle*, in «Le mouvement sociale», 12, 1985, n. 131, pp. 35-64.

1986

Boccia L.G., Godoy J.A., *Il Museo Poldi Pezzoli. Armeria*, II, Milano.
Poulot D., *Alexandre Lenoir et les musées des Monuments Français*, in P. Nora (sous la direction de), *Les Lieux de memoire*, Paris, pp. 497-531.

1987

Ferretti M., *Un'idea di storia, la realtà del museo, il suo demiurgo*, in *Il Museo Davia Bargellini*, Bologna, pp. 9-25.

1988

Barrella N., *Il Museo Filangieri*, Napoli.
Levi D., *Cavalcaselle. Il Pioniere della conservazione italiana*, Torino.
Picone Petrusa M., Pessolano M.R., Bianco A., *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911: la competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli.

1989

Arti del Medio Evo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand, 1889-1989, Firenze.
Galasso G., *La filosofia in soccorso de' Governi*, Napoli.
Haskell F., *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino.

1990

Alamaro E. (a cura di), *Il ritorno del Principe. Aspetti ed oggetti nelle foto delle Scuole Officine del Museo Artistico Industriale di Napoli (1885-1924)*, Napoli.
Galasso G., *Nota del curatore*, in B.Croce, *Storie e leggende napoletane*, Milano.

1991

Mormone R., *Scrittori d'arte a Napoli nel sec. XIX: Nunzio Faraglia*, in «Napoli Nobilissima», XXVIII, ff. I-II, 1991, pp. 3-9.
Picone Petrusa M., *L'arte nel Mezzogiorno d'Italia dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, in *Storia del Mezzogiorno*, a cura di G.Galasso R.Romeo, XIV, Napoli 1991, pp. 165-241.
Sestan E., *Scritti vari*, III, *Storiografia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di G.Pinto, Firenze.

1992

Pagella E. (a cura di), *Le raccolte d'arte del Museo Civico di Modena*, Modena.
Macry P., *La società contemporanea. Una introduzione storica*, Bologna.

1993

Clifford J., *Sul collezionare arte e cultura*, in Id., *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel secolo XX,* Torino, pp. 249-288.
Fiengo G. (a cura di), *Tutela e restauro dei monumenti in Campania 1860-1900*, Napoli.
Russi A., *Bartolomeo Capasso e la storia del Mezzogiorno d'Italia*, San Severo.

1994

Baioni M., *La "Religione della patria". Musei e istituti del culto risorgimentale (1884-1918)*, Quinto di Treviso.

Di Stefano A.M., *Viollet Le Duc. Un architetto nuovo per conservare l'antico*, Napoli.

Georgel C. (sous la direction de), *La Jeunesse des musées: les musées de France au XIX^e siecle*, Paris.

Giusti P. (a cura di), *Il Museo Duca di Martina di Napoli*, Napoli.

Musella L., *Individui, amici, clienti. Relazioni personali e circuiti politici in Italia meridionale tra Otto e Novecento*, Bologna.

1995

Cioffi R., *Musei e cultura artistica a Napoli tra Otto e Novecento. Adolfo Venturi e la Regia pinacoteca*, in *Incontri venturiani* a cura di G.Agosti, Pisa, pp. 131-152.

Fittipaldi A. (a cura di), *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, Napoli.

1996

Agosti G., *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università*, Venezia.

Barrella N., *La tutela dei monumenti nella Napoli postunitaria*, Napoli.

Barrella N. - De Lorenzo R., *Ritratto di famiglia in un museo. Carte del museo civico Gaetano Filangieri*, Napoli.

Carughi U., *La Galleria Umberto I. Architettura dl ferro a Napoli*, Sorrento.

De Lorenzo R., voce *Filangieri Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1996, XLVII, pp. 568-573.

Fagioli Vercellone G., voce *Filangieri Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1996, XLVII, pp. 583-585.

1997

Huber A. (a cura di), *Il Museo italiano*, Milano.

1998

Abita S. (a cura di), *Le armi al tempo dei Borbone*, Napoli.

Arbace L., *Il Museo Artistico Industriale di Napoli*, Napoli.

Clemens G.B., *Le Società di Storia patria e le identità regionali*, in «Meridiana», 32, 1998, pp. 121-151.

Rossi P., *Antonio e Pasquale Francesconi*, Napoli.

1999

Sciolla G.C. - Varallo F. (a cura di), *L'«Archivio Storico dell'arte» e le origini della «Kunstwissenschaft» in Italia*, Torino.

Seidel M. (a cura di), *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto germanico di Storia dell'arte di Firenze*, Venezia.

2000

Bairati E., *Alle origini del museo moderno : l'eredità della Rivoluzione nella crescita dei grandi musei europei dell'Ottocento*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica*, Roma, pp. 165-189.

Barrella N., *«La tutela discentrata»: la Commissione municipale per la conservazione dei monumenti dal 1874 a "Napoli Nobilissima"*, in *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, atti del convegno di studi, Napoli, 5-6 novembre 1997, Roma, pp. 93-110.

Sciolla G.C., *Storia dell'arte/storia della cultura. Un 'dossier' di problemi metodologici*, in *Il Monumento: arte e storia*, sezione monografica della «Rivista storica italiana», a.CXII, 2000, II, pp. 429-440.

2001

De Lorenzo R., *Un Regno in bilico. Uomini, eventi e luoghi nel Mezzogiorno preunitario*, Roma.

Palmieri S., *Bartolomeo Capasso e l'edizione delle fonti storiche napoletane*, in «Napoli Nobilissima», V serie, Napoli settembre-dicembre 2001, pp. 147-162.

Salvatori G., *Il Museo Scuola Officina nel dibattito tra arte e industria a Napoli nelle testimonianze di Giovanni Tesorone ed Enrico Taverna (1877-1912)*, in V.Terraroli, F.Varallo, L.de Fanti, *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano.

2002

Bile U. (a cura di), *Gaetano Filangieri e il suo museo*, Napoli.

G.Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, rist. anast. con introduzioni di R. De Lorenzo e N.Barrella, Napoli.

2003

Barrella N., *"Come capitoli di un libro per la storia della città": la prima serie di «Napoli Nobilissima» tra erudizione, topografia e storia dell'arte*, in G.C. Sciolla (a cura di), *Le riviste d'arte in italia dall'Ottocento all'età contemporanea. Forme, modelli, funzioni*, Torino.

Ead., *Principi e principi della tutela. Episodi di storia della conservazione dei monumenti a Napoli tra Sette e Ottocento*, Napoli.

Bresc-Bautier G. e Lafabrie M. (sous la direction de), *Un combat pour la sculture. Louis Courajod (1841-1896), historien d'art e conservateur*, Paris.

Catalano M.I. e Prisco G. (a cura di) *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del convegno Internazione di Studi, Roma.

Jalla D., *Il Museo contemporaneo*, Torino.

2004

Barrella N., *La Società Napoletana di Storia Patria e la ricerca di documenti per la "storia, le arti e le industrie" tra il 1876 e il 1892*, in S. La Barbera (a cura di) *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte nell'ottocento in Italia*, Palermo 2004, pp. 87-98.

Salvatori G., *L'Esposizione nazionale di Belle Arti a Napoli nel 1877: echi di critica nella stampa periodica intorno alle arti applicate*, in S. La Barbera (a cura di) *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte nell'ottocento in Italia*, Palermo 2004, pp. 142-156.
G.Pugliano. *Errico Alvino e il restauro dei monumenti*, in «Quaderni dell'Accademia Pontaniana», n. 37, Napoli, 2004.

2005

Barrella N., *Da casa di re a museo: progetti e scelte per una reggia al servizio del pubblico*, in Cioffi R. - Petrenga G. (a cura di), *Casa di re. La Reggia di Caserta fra storia e tutela*, Milano 2005, pp. 47-58.
Mangoni F. (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Napoli 2005.
Mazzi M.C., *In viaggio con le muse*, Firenze 2005.
Preti-Hamard M. - Sénéchal P. (sous la direction de), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Presses universitaires de Rennes - Institut national d'histoire de l'art, Paris 2005.
Vitolo G. (a cura di), *Bartolommeo Capasso. Storia, filologia, erudizione nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli 2005.
Salvatori G., *Nelle maglie della storia*, Napoli 2005.

2007

Cioffi R. - Rovetta A. (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Milano 2007.
Papa Malatesta V., *Émile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo. La genesi de l'Art dans l'Italie Méridionale*, Roma.

2008

Castelnuovo E. - Monciatti A. (a cura di), *Medioevo/medievi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pisa 2008.
Di Benedetto A., *Artisti della decorazione*, Napoli 2008.
Recht R., Sénéchal P., Barbillon C., Martin F. (sous la direction de), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Paris 2008.
Passini M., *L'Italia come problema. La storia dell'arte francese e la questione del Rinascimento*, in «Annali di Critica d'arte», n. 4, 2008, pp. 193-231.

2010

Labrot G., *Peinture e société à Naples XVI^e^-XVIII^e^ siècle. Commandes collections marchés*, Champ Vallon 2010.

Indice dei nomi

Abbatecola Costantino 344
Abita Salvatore 53, 351
Acton Francesco 348
Agosti Giacomo 351
Alamaro Edoardo 17, 191, 349, 350
Albarella, architetto 190
Alfano Domenico 204
Alisio Giancarlo 188, 348, 349
Alvazzi Eugenio 204
Alvino Errico (o Enrico) 21, 34, 46, 167, 191
Andrea da Salerno 62
Angelini Tito 174
Arbace Luciana 17, 191, 351
Armandi Riccardo 187
Avallone Pietro 204
Aveta Aldo 188, 193, 349
Ayala Tomaso 70, 71, 73
Baan Stephen 349
Baioni Massimo 351
Bairati Eleonora 47, 352
Baldelli Francesco detto Barocci 56, 58, 62, 139
Baranello, famiglia 277
Barbet de Jouy Henry Joseph 344
Barbieri Giovan Francesco (il Guercino) 53, 57, 62, 133
Barbillon Claire 46, 353
Barocchi Paola 47, 48, 49, 349
Barone 204
Basilewsky Alexandre de 26
Basso Peressut Luca 349
Bellotto Bernardo 63
Bianco Assunta 45, 49, 350
Bile Umberto 17, 49, 188, 352
Blaas Carl (de) 61
Blondil Nathalie 47
Boccia Lionello Giorgio 350
Bologna Ferdinando 348, 349
Bonaparte Carolina 141
Bonaparte Giuseppe 40, 43, 82
Bonifacio (il Veneziano) 56, 58, 62, 139
Bonito Giuseppe 44, 56, 57, 60, 63, 64, 138, 140
Botticelli Alessandro 62
Boucher François 56, 59, 63, 137
Brecs - Bautier Geneviève 48, 352
Bril Paul (citato anche come Paolo Brilli) 51, 56, 61, 62, 137
Brueghel Jan 55, 59, 62, 136
Bruno Giuseppe 347
Buccaro Alfredo 49, 349
Buono Gennaro 162, 171
Buzzoni Andrea 348
Cafaro Domenico Antonio 52
Calabrese Biagio 162

Calandra & Bondon 204
Campese Salvatore 204
Campi Giulio 56, 58, 60, 62, 139
Campofranco, famiglia 279
Campori Giuseppe 46
Cangiano Salvatore 204, 206-208
Capaccio Giulio Cesare 41, 275-280
Capasso Bartolomeo 41, 47, 49, 50, 60, 160, 188, 190, 194, 345
Capecelatro Giuseppe 278
Cappelli, marchese 278
Caracciolo Emma 204
Carmignano Antonio 276
Caropreso Edoardo 162
Caropreso Giuseppe 162, 204
Carrand, famiglia 26
Carrucci Jacopo (il Pontormo) 54, 59, 62, 134
Carta Natale 19, 61
Carughi Ugo 191, 351
Casiello Stella 188, 192
Cassaro, principe di 279
Castelnuovo Enrico 49, 353
Catalani Luigi 187, 343, 348
Catalano Maria Ida 188, 352
Cavalcaselle Giovan Battista 33, 46
Celano Carlo 41, 275-280
Cellini Benvenuto 39, 69, 78
Cepparulo Salvatore 161, 192, 204
Cerillo Edoardo(Lylircus) 20, 31, 45, 61, 161,168, 187, 190, 344, 345
Cesari Giuseppe 51, 54, 58, 62, 134
Chardin Jean-Baptiste Siméon 63
Cioffi Rosanna 46, 189, 351, 353
Clemens Gabriele B. 351
Clifford James 350
Coccoluto Ferrigni Piero (Yorick figlio di Yorick) 344
Colecchi Ottavio 21
Colleoni Antonio 191
Colombo Antonio 187, 347
Colonna di Stigliano Ferdinando 189, 347
Colonna Gioacchino 53, 132
Conte Agostino 64, 204, 209-210
Conte Giovanni 204
Converti Michele 162, 191, 211-212
Corona Giuseppe 46
Correale, famiglia 52
Cottrau Alfredo 162
Courajod Louis 48
Couvreur, antiquario 55
Creti Donato 134
Croce Benedetto 49, 347
Croce Elena 45, 46, 348
Cuciniello Michele 52
d'Alagno Niccolò 43
d'Aloe Stanislao 155, 159, 191, 189, 345
D'Ambra Raffaele 187
D'Angri, Principe 132
D'Aquino Antonio, Duca di Castrano 278
D'Auria Giuseppe 204
D'Avino Francesco 162
D'Avino Gaetano 162
Dalbono Carlo Tito 37, 52, 157, 158, 187, 189, 343, 344
David Jacques Louis 63
De Angelis Edoardo 160, 161, 163
De Blasiis Giuseppe 49, 194
de Cesare Raffaele 21, 46, 348
De Dominici Bernardo 41, 194, 275-280
de Fanti Laura 17, 352
de Fusco Renato 192, 347, 348
de Julianis Caterina 64
de Laborde Lèon 24, 47
de Linas Charles 49, 343
De Lorenzo Renata 17, 20, 45, 50, 351, 352
De Luca Francesco 204
De Martino Scipione 276
De Matteis Paolo 54, 57, 58, 59, 63, 134, 139
De Paola Luigi 204

De Petra Giulio 190
De Rosa Antonio 204
de Rosa Francesco (Pacecco), 51, 54, 59, 61, 134
de Sanctis Francesco 50
de Sangro Placido, Duca di Martina 33, 37, 51
Debruge-Duménil Louis Fidel 24, 25, 42
Del Bosco Giovanna in Moncada 55, 133
Del Giudice Giuseppe 347
Del Monte Pedro 69, 70, 80
del Sarto Andrea 62
Del Treppo Mario 46
Della Favara Ugo 104
Della Rocca Filomarino, Principe 276
Della Rovere Guidobaldo 116
Della Torre Filomarino, duchi 276
Devincenzi Giuseppe 30
di Benedetto Almerinda 192, 353
di Jacopo Giovan Battista (Rosso fiorentino) 57, 62, 139
Di Stefano Anna Maria 192, 193, 351
Di Stefano Renato 188, 192
Didot A. Firmin 26
Donzelli Giuseppe 204
Doria, famiglia 37, 53, 132
Dou Gerard 55, 59, 62, 136
Drouais François Hubert 63
du Sommerard Alexandre 22
du Sommerard Edmond 22, 47, 343, 344, 345
Emiliani Andrea 194, 348, 349
Errico Fiammingo 64
Fagioli Vercellone Guido 45, 351
Falcone Aniello 41
Faraglia Nunzio 49, 60, 194, 345
Ferdinando IV di Borbone 43
Ferdinando II di Borbone 40, 45, 73
Ferretti Massimo 348, 350
Ferry Jules 45
Fiengo Giuseppe 17, 188, 350
Filangieri Carlo, Principe di Satriano e Duca di Taormina 20, 21, 40, 44, 45, 50, 52, 53, 73, 82, 83, 174, 181
Filangieri Cuto di Sicilia, famiglia 40, 121
Filangieri Gaetano, Principe di Arianello 20, 40, 42, 45, 181
Filangieri Roberto 43
Filangieri Serafino 43
Fiorelli Giuseppe 50, 167, 189
Fischetti Fedele 51, 63
Fittipaldi Arturo 49, 188
Fornari Giuseppe 258-260
Fragonard Jean-Honoré 55, 59, 63, 136
Franceschini Marcantonio da Bologna 55, 59, 63, 137
Francesco II di Borbone 21
Francesconi Antonio 155, 188, 190
Francesconi Pasquale 188
Francucci Innocenzo da Imola (l'Imola) 54, 59, 60, 64, 134
Francucci Santi 276
Frendel Carolina 41, 141
Frizzoni Gustavo 60
Fusco Maria Antonietta 349
Gaeta Bertelà Giovanna 47, 48, 49
Galasso Giuseppe 45, 49, 350
Galiani Ferdinando 43
Garnier Etienne Barthélémy 55, 58, 63, 135
Garofano, fratelli 276
Gasperini Luigi 204
Genoano, famiglia 279
Georgel Chantal 46, 351
Gessi Francesco 54, 57, 62, 133
Ghirlandaio Domenico 62
Giannini Enrico 204
Giannone Onofrio 194
Giordano Agostino 204
Giordano Luca 41, 51, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 136, 137, 140
Giusso Girolamo 159

Giusti Laura 189
Giusti Paola 51, 351
Gizzi, famiglia 279
Graziani Ercole 54, 59, 63, 134
Guaita Giuseppe 204
Guardi Francesco 64
Hamilton Emma 141
Haskell Francis 349, 350
Hermann Luigi 204
Huber Antonella 351
Jacquemart Albert 46
Jalla Daniele 352
Jean de Boulogne (il Valentin) 53, 58, 62, 132
Jerace Francesco 43
Kauffmann Angelica 55, 58, 136
La Barbera Simonetta 45, 352
La ragione Gennaro 204
Labarte Jules 25, 42, 46, 61, 343
Labrot Gerard 60, 353
Lafabrie Michèle 47, 352
Lama Giovan Bernardo 62
Lamberti Maria Mimita 349
Langellotti, famiglia 279
Lanino Bernardino 60
Lanzi Luigi 194
Laurenzana, duca di 277
Lazzari, famiglia 279
Lazzaro Nicola 52, 344
Lenoir Albert 22
Lenoir Alexandre 22, 23, 26
Levi Donata 47, 49, 50, 350
Lista Gennaro 204
Lorraine Claude 64
Luini Bernardino (citato anche come Lovino) 34, 53, 56, 58, 59, 60, 64, 132, 138
Macry Paolo 350
Maddaloni, duca di 277
Mangoni Fabio 191, 353
Maresca di Serracapriola Antonio 51, 194, 346
Marieschi Michele 63
Maringola Giuseppe 162, 213-216
Martin François-René 47, 353
Marulli, famiglia 278
Matania Edoardo 37
Mazzi Maria Cecilia 53, 353
Mengs Raffaello 63
Miccio, negoziante 204
Michelet Jules 23, 24
Milande Veronique 47
Milanesi Gaetano 46, 194, 343
Minervini Giulio 49
Minieri Riccio Camillo 49
Moccia Giovanni Simone 276
Molajoli Bruno 17, 347
Moncada Raimondo 43
Monciatti Alessio 49, 353
Monteforte Giuseppe 162, 205
Monteforte Raffaele 162, 205
Monteleone, famiglia 277
Montesarchio Avalos, principe di 277
Morelli Domenico 44, 63, 181, 188, 193
Morelli Giovanni 46, 53, 132, 194
Mormone Raffaele 350
Mosca Lorenzo 52
Moscarella Augusto 205, 207-208
Mottola Molfino Alessandra 349
Müntz Eugene 46
Murat Gioacchino 82, 83,141
Murillo Bartolomé Esteban 56, 58, 62, 138
Musella Luigi 351
Napoleone III (Carlo Luigi Napoleone Bonaparte) 22, 28
Nasti Gaetano 205
Netti Francesco 37, 52, 344
Nora Pierre 47
Ojetti Ugo 51, 347
Ottaviano, principe di 279
Pagella Enrica 350
Palizzi Filippo 34, 52, 193, 217
Palizzi Giuseppe 193

Palmieri Stefano 352
Pane Roberto 188, 348
Pannini Giovan Paolo 51, 56, 58, 64, 139
Papa Malatesta Vittoria 353
Parente Alfredo 46, 347
Parisi Luigia 205
Passante Bartolomeo 61
Passini Michela 47, 353
Patenier Gioachino 61
Paternò, famiglia 132
Pedersoli Alessandro 205
Pedone Alberto 187, 344, 345
Pennaiola Gaetano 205
Perodi Emma 172, 173, 179, 184, 193, 197, 346
Perrone Antonio 34
Pessolano Maria Raffaella 45, 49, 50, 350
Petrocca Pietro 205, 219-223
Picone Petrusa Maria Antonietta 45, 49, 50, 350
Piscicelli, famiglia 277
Plasson Henri 205
Poldi Pezzoli Gian Giacomo 190
Pollaiolo Antonio 61
Pontieri Ernesto 348
Postiglione Prospero 278
Poulot Dominique 47, 349, 350
Preti Mattia 62
Preti-Hamard Monica 46, 353
Prisco Gabriella 188, 352
Pugliano Giuseppina 46, 188, 191, 193, 353
Radi Lorenzo 191
Raffet E. 63
Recco Giuseppe 51
Recht Roland 46, 353
Regina, duchi di 277
Reni Guido 54, 57, 62, 133
Ribera Giuseppe (lo Spagnoletto) 41, 51, 56, 59, 61, 62, 138, 193
Richter, tipografo 205
Ris Paquot 46
Romanelli Domenico 275-280
Romano Giulio 115
Romano Ludovico 160, 161, 163, 190
Roomer Gaspare 275
Rosa Salvatore 51, 53, 58, 62, 133
Rossi Pasquale 188, 351
Rota Bernardino 275
Rothschild, famiglia 26
Rovetta Alessandro 46, 61, 353
Rubino Gregorio E. 52
Ruffo, famiglia 277
Ruggiero Michele 167
Ruoppolo Giovanni Battista 57, 58, 64, 140
Russo Andrea 43, 61, 162, 224-246
Russo Giovanni 162
Russo Giuseppe 188, 347
S.Buono, principe di 277
Salazaro Demetrio 33, 42, 49, 344
Salvatori Gaia 17, 45, 49, 51, 352, 353
Salviati Antonio 162, 163-164, 191, 193, 247-269
Sambon Giulio 33, 34, 37, 52
Sammartino Giuseppe 52
Sansone Mario 46, 348
Santangelo, famiglia (citata come S. Angelo) 280
Sarnella Giovanna 188, 348
Sauvageot Claude 46
Sciolla Gianni Carlo 17, 351, 352
Scognamillo (Scognamiglio) Francesco 54, 55, 134-137
Secchi Giovanni Battista (il Caravaggino) 54, 57, 133
Seidel Menchi S. 351
Sella Quintino 49
Sénéchal Philippe 46, 353
Sestan Ernesto 350
Settembrini Luigi 155, 187, 188, 343
Solei-Curioni, negozianti 162
Solimena Francesco 51, 54, 58, 133

Spitzer Leo 26
Stanzione Massimo (citato anche come Stanzioni) 41, 51, 54, 58, 60, 62, 133, 134
Steen Jan 53, 57, 63, 132
Stigliano, principi di 278
Strazzullo Franco 191
Taccone, marchese 279
Tarsia, principe di 277
Tempesta Antonio 56, 57, 62, 138
Terranova, duca di 279
Terraroli Valerio 17, 352
Tesorone Giovanni 33, 51
Tesorone Pasquale 33, 34
Théolon Étienne 63, 137
Tiepolo Giovanni Battista 56, 58, 63, 139
Tisio Benvenuto (il Garofano) 57, 62, 139
Tomasi Michele 46
Trinquese J. 55, 59, 61, 136
Troya Carlo 21, 23, 46, 343
Vaccaro Andrea 51, 57, 58, 62, 139
Vaisse Pierre 48
Valletta Giuseppe 277
Van Bloemen Jan 57, 58, 63, 139
Van den Eyden Jan (citato come Wanderneynden) 241
Van der Meren Jan 51, 58, 61, 135
Van Dyck Anton 37, 53, 57, 61, 62, 132
Van Eyck Jan 55, 60, 61, 135
Van Falens Charles 63
Van Kessel Jeroom (citato anche come Vankelsel) 51, 53, 55, 63, 134
Varallo Franca 17, 351, 352
Vasto, marchese del 280
Venturi Adolfo 46
Venturi Franco 45, 348
Verdinois Federico 192
Verelst Simon 64
Veron Eugéne 48, 344
Vetri Paolo 193
Viollet le Duc Eugene Emmanuel 15, 22, 47, 165-172, 192
Vitet Ludovic 167, 192
Vitolo Giovanni 46, 353
Vivenzio, marchese 278
Vivo Fiorentino 205
Volpicella Scipione 50
Von Arx (Won Arx) Raffaele 162, 191, 205, 270-281
Woickert Eberhard (citato come Woetchler Eberhard de) 55, 60, 64, 137
Zampieri Domenico 55, 58, 62, 137
Zanetti Vincenzo 191